

UNE EXPERTISE UNIQUE AU SERVICE DU PATRIMOINE

LE CENTRE DE CONSERVATION DU QUÉBEC

1979-2009 30 ans

Québec

UNE EXPERTISE UNIQUE AU SERVICE DU PATRIMOINE

LE CENTRE DE CONSERVATION DU QUÉBEC



Les textes de cette publication ont été rédigés par le personnel du Centre de conservation du Québec (CCQ), soit : Denise Allard, Rachel Benjamin, André Bergeron, Mireille Brulotte, Isabelle Cloutier, Blandine Daux, Élisabeth Forest, Stéphanie Gagné, Francine Gauthier, Colombe Harvey, Susanne-Marie Holm, Ariane Lalande, Francine Lalonde, Louise Lalonger, Delphine Laureau, Myriam Lavoie, Martine Lemay, Michèle Lepage, Sharon Little, Jérôme-René Morissette, Colette Naud, Michael O'Malley, Éloïse Paquette, Isabelle Paradis, Claude Payer, Antoine Pelletier, France Rémillard, Sophie Roberge et Bernard Vallée.

Collaborations et témoignages de : Christine St-Pierre, Sylvie Barcelo, Daniel Bastille, Nathalie Ducatel, Louise Mercier, Richard Dubé, Yves Masson, Marie-Claude Ravary, Laurier Lacroix, Claire Simard, Jean Bissonnette, Mario Dufour, Michel Perron, Paulette Gagnon.

Photo de la page couverture : Claude Payer

Cette publication a été réalisée sous la direction de Francine Lalonde, directrice des opérations au CCQ. Pour ce faire, elle a dirigé un comité composé d'André Bergeron, Isabelle Paradis et Claude Payer, restaurateurs, de Michel Elie, photographe, Danie Harvey, technicienne en administration et Julie Mo et, stagiaire en communication (été 2009). Dominique Anthony-Kintz, secrétaire de direction du CCQ a collaboré à la publication par sa relecture.

Collaboration à la réalisation : Ginette Côté (chargée de projet) et Étienne Gauthier de la Direction des relations publiques du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine.

Réécriture et révision linguistique : Michèle Jean
Production graphique : Exit Communications

Impression : J.B. Deschamps inc.

Centre de conservation du Québec
1825, rue Semple
Québec (Québec) G1N 4B7
Téléphone : 418 643-7001
Télécopieur : 418 646-5419
Site web : www.ccq.mcccf.gouv.qc.ca
Courriel : info@ccq.mcccf.gouv.qc.ca

Dépôt légal : 2009
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives nationales du Canada
ISBN : 978-2-551-23852-1 (version imprimée)
ISBN : 978-2-550-57093-6 (PDF)

Table des matières



Mot de la ministre

C'est avec un très grand plaisir que je m'associe au Centre de conservation du Québec pour souligner, avec tout son personnel, le travail accompli depuis sa création en 1979.

Le Centre constitue, à mes yeux, un joyau de la culture québécoise dont nous pouvons tous nous enorgueillir. La qualité de l'expertise, la passion du travail, la recherche de l'authenticité, les prouesses techniques, les trésors de minutie pour restaurer notre patrimoine sont des qualificatifs qui me viennent à l'esprit pour témoigner de mes visites au Centre de conservation du Québec.

Notre patrimoine est riche au Québec et nous pouvons tous en être fiers. Dans la foulée du projet de loi sur le patrimoine qui en élargit notamment la notion et redéfinit les responsabilités en la matière, la présence, l'expertise et la réputation du Centre de conservation du Québec me rassurent. En e et, je sais que tous les intervenants responsables du patrimoine mobilier, et même parfois pour certaines composantes de l'immobilier, pourront compter sur le personnel du Centre pour les conseiller ou obtenir des services.

Notre responsabilité à l'égard du patrimoine est immense et lourde. Nous nous devons tous de préserver l'héritage légué par nos ancêtres. Toute action à cet égard s'inscrit dans une perspective de développement durable. Le Centre de conservation du Québec est un acteur incontournable, voire indispensable, qui nous permet de conserver l'essence du passé pour laisser une trace dans l'avenir.

La ministre de la Culture, des Communications et de la Condition féminine
Christine St-Pierre



Mot de la sous-ministre

Je suis particulièrement heureuse d'être associée à cette publication reconnaissant l'expertise unique du Centre de conservation du Québec, une institution d'une valeur inestimable qui fait notre fierté.

La préservation du patrimoine québécois est une responsabilité partagée par un ensemble de partenaires. Tous les propriétaires de biens culturels classés, cités ou non, ont le devoir de les conserver et de les restaurer, si nécessaire, pour enrichir notre mémoire collective sur laquelle reposent notre identité et notre culture.

Depuis la création du ministère des A aires culturelles en 1961, aujourd'hui le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, la responsabilité de l'État en matière de patrimoine a pris plusieurs formes. Cette préoccupation est encore présente aujourd'hui.

Ainsi, depuis de nombreuses années, l'État québécois soutient le fonctionnement de plus d'une centaine d'institutions muséales sur les 400 que compte le réseau québécois. Depuis 1995, le gouvernement du Québec a investi 198,5 millions de dollars dans le financement des projets de restauration du patrimoine religieux, un soutien qui se poursuit encore aujourd'hui.

En 2006, il créait le Fonds du patrimoine culturel québécois doté d'une enveloppe de 100 millions de dollars sur cinq ans pour la conservation, la restauration et la mise en valeur du patrimoine. Ce fonds permet de restaurer le patrimoine bâti, classé sur la recommandation de la Commission des biens culturels ou cité par une municipalité, de même que les œuvres d'art intégrées à l'architecture et à l'environnement en vertu de la politique gouvernementale à cet égard et de renouveler les expositions permanentes des institutions muséales. Bon nombre de ces programmes nécessitent la collaboration du Centre de conservation du Québec et lui permettent ainsi de consolider et de faire rayonner son expertise et de contribuer à la sauvegarde du patrimoine.

Le Centre de conservation du Québec est au cœur de la protection et de la restauration du patrimoine au Québec. En 2009, cette publication vient sans conteste souligner l'expertise professionnelle et la réputation internationale du Centre. J'espère qu'elle saura inciter tous les propriétaires de biens patrimoniaux à faire appel à ses ressources pour assurer la pérennité du patrimoine québécois.

La sous-ministre de la Culture, des Communications et de la Condition féminine
Sylvie Barcelo



Mot du directeur général

Cette publication souligne le parcours inédit depuis 1979 du Centre de conservation du Québec. Elle se veut un hommage aux restaurateurs, artisans, techniciens, personnel de soutien et dirigeants qui sont à l'origine de sa réputation aujourd'hui fort enviable.

Une image vaut mille mots, dit-on. Au Centre de conservation du Québec, ce sont au moins deux images qui valent mille mots : celles prises avant et après la restauration qui témoignent éloquemment de la transformation magistrale qui s'opère dans les sept laboratoires-ateliers du Centre.

Les restaurateurs sont de véritables médecins des œuvres d'art. Ils établissent un diagnostic sur un objet, proposent une intervention, appliquent le traitement approprié et fournissent des conseils préventifs afin que l'œuvre vive le plus longtemps possible. Ils procèdent même à de véritables sauvetages, voire parfois à des miracles ! Ne dit-on pas également qu'un bon restaurateur doit posséder à la fois la rigueur d'un scientifique et la sensibilité d'un artiste ?

Les restaurateurs ne travaillent pas en vase clos et leurs interventions seraient bien incomplètes si elles ne s'appuyaient pas sur celles de leurs collègues du Ministère, en particulier ceux des directions régionales, et des spécialistes de l'archéologie, de l'architecture, de l'histoire et de l'art public.

Le Centre de conservation du Québec profite des Journées de la culture, qui se tiennent à la fin de septembre de chaque année, pour ouvrir ses portes à tous les visiteurs afin de leur permettre de découvrir cet univers fascinant de la restauration d'objets ou d'œuvres d'art. À l'occasion, des visites ponctuelles sont organisées pour des groupes d'étudiants et des visiteurs de marque d'ici ou de l'étranger.

Les défis pour les prochaines années sont par ailleurs nombreux : en raison des départs prochains à la retraite de la première génération de restaurateurs, le Centre devra recruter du personnel dans un domaine où les ressources sont rares. Un autre défi que les restaurateurs auront à relever est le « vieillissement » des œuvres d'art public tout en sachant que leur nombre augmente rapidement.

Dans les pages qui suivent, les images témoignent du travail de ces professionnels de la restauration appelés à la rescousse pour sauver des œuvres et des objets anciens ou contemporains faits de matériaux des plus diversifiés et qui composent notre riche patrimoine québécois. Fierté du travail accompli jusqu'à maintenant, fierté de la qualité professionnelle de l'équipe. Souhaitons longue vie au Centre de conservation du Québec.

Le directeur général du Centre de conservation du Québec
Daniel Bastille



Du laboratoire technique de restauration au Centre de conservation du Québec

UNE EXPERTISE UNIQUE

Depuis sa création en 1979, le Centre de conservation du Québec a diversifié sa gamme de services, consolidé son expertise et ses champs de connaissance et élargi sa clientèle. Tout au long de ces années, il s'est bâti une renommée qui dépasse depuis longtemps les frontières du Québec. Mais surtout, il a concentré ses efforts à l'atteinte d'un objectif : respecter sa mission.

> *Toute une mission !*
>
> Le Centre de conservation du Québec a pour mission de contribuer à la conservation préventive et à la restauration du patrimoine mobilier du Québec, c'est-à-dire les objets, les œuvres d'art, les meubles, l'art public, etc., en vue d'une meilleure accessibilité et d'une valorisation de l'héritage culturel du Québec. Pour ce faire, il fournit des services professionnels de restauration et d'expertise, il sensibilise les clientèles à l'importance de la conservation préventive et il encourage le développement de la connaissance, des compétences et des aménagements nécessaires à la meilleure préservation du patrimoine mobilier du Québec.

Voilà le cheminement que la présente publication veut mettre en valeur. Dans un premier temps, un bref rappel historique de l'institution, son équipe de travail, ses champs d'expertise et sa clientèle met en lumière l'évolution du Centre, portrait révélateur de sa progression au cours de ses trente premières années d'existence.

La seconde partie se veut une belle invitation à suivre les restauratrices et restaurateurs dans l'exécution de leur travail quotidien. Par l'intermédiaire de projets « coup de cœur » sur lesquels ils ont travaillé et de défis qu'ils ont relevés, ils nous livrent des témoignages qui illustrent à la fois les facettes de leur profession, mais aussi les qualités intrinsèques qui s'y rattachent : patience, minutie, rigueur, créativité et… passion ! C'est également la crédibilité, la renommée et le rayonnement international du Centre qui se profilent derrière leurs propos.

Témoignage à la fois du travail et de l'expertise du personnel, cette publication lance un vibrant appel à tous ceux et celles intéressés par l'univers fascinant de la restauration des objets et œuvres d'art. Elle se veut également un outil de sensibilisation pour les responsables de collections, publiques ou privées, à l'importance d'en assurer la préservation au bénéfice des générations futures. Enfin, cet ouvrage est une occasion privilégiée pour le grand public de découvrir le savoir-faire des restaurateurs d'objets et d'œuvres d'art.

DES ÉLÉMENTS DÉCLENCHEURS (1920-1978)

La création du Centre de conservation du Québec le 1er avril 1979 est le résultat d'un long cheminement. En effet, bien avant cette date, différentes initiatives en matière de patrimoine ont progressivement préparé le terrain pour la mise en place de cette institution vouée à la restauration et à la conservation.

Le Québec possède un patrimoine culturel important, héritage de plus de 400 ans d'histoire depuis la colonisation française puis anglaise, enrichi de plusieurs millénaires d'occupation amérindienne.

Cette situation particulière amène le gouvernement du Québec à créer, en 1920, un service d'archives, ancêtre des Archives nationales du Québec. Son champ d'action s'élargit en 1929 par l'adoption de la Loi sur les musées et de la Loi relative à la conservation des monuments historiques et des objets artistiques.

Les premiers biens culturels sont classés en 1929 par la Commission des monuments historiques, créée en 1922. Le Musée provincial qui deviendra le Musée du Québec, aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec, est inauguré en 1933. Quatre ans plus tard, le gouvernement du Québec confie à Gérard Morisset, secrétaire de la Commission des monuments historiques, la responsabilité de créer le Service de l'inventaire des œuvres d'art.

Au début des années 1950, même si la profession de restaurateur n'existe pas encore au Québec, des interventions sont e ectuées sur des objets de collections. Après la mise en place du ministère des A aires culturelles en 1961, deux nouvelles institutions sont créées : le Musée d'art contemporain de Montréal en 1964 et la Bibliothèque nationale du Québec en 1967.

En 1973, la Direction générale du patrimoine du Ministère met sur pied un atelier de restauration pour ses collections archéologiques, principalement celles issues des fouilles de la Place Royale de Québec. En 1975, les Archives nationales du Québec embauchent une première restauratrice et en 1976, le Musée du Québec en fait tout autant pour ses œuvres sur papier. C'est cependant le Musée des beaux-arts de Montréal, avec l'ouverture de son atelier de restauration en 1978, qui va recruter le plus grand nombre de restaurateurs pour veiller sur ses collections.

En 1978, le ministère des A aires culturelles produit un livre blanc sur le développement culturel, dont certains passages ont trait à la conservation. On y mentionne par exemple que dès la création du Ministère en 1961, 16 % de son budget est attribué à la Commission des biens historiques pour « empêcher la destruction ou la désa ection des monuments, l'altération ou la disparition des objets et des documents qui sont à la fois des créations et des témoins de la tradition nationale ». Toujours dans ce même livre blanc, on « déplore la pauvreté en professionnels sensibilisés aux problèmes de conservation, de restauration » de même que celle de « nos équipements muséologiques pauvrement pourvus ». On y conclut que « les retards à combler sont importants ».

NAISSANCE DU CENTRE DE CONSERVATION DU QUÉBEC

LES PREMIERS PAS (1979-1980)

En 1979, le ministère des A aires culturelles produit le *Rapport sur la disparition de certains biens culturels* qui fait état, entre autres, de la disparition d'un bel ensemble de boiseries de la maison Estèbe à Québec entre 1961 et 1968. Ce document, aboutissement d'une commission d'enquête portant sur près d'un demi-siècle de façon de faire en matière de conservation, constituait un véritable examen critique de la situation telle qu'elle se présentait alors au Québec.

Presque simultanément aux travaux de cette commission, plusieurs autres groupes ou instances se penchaient sur la problématique de la conservation et de la restauration. Ainsi, un groupe de professeurs de l'Université Laval déplorait le fait que la muséologie québécoise stagnait et qu'elle était loin des standards internationaux. Pour sa part, la Société des musées québécois signalait l'urgence d'agir dans sa revue Musées. Enfin, les milieux gravitant autour des archives, de la Commission des biens culturels (qui a remplacé la Commission des monuments historiques en 1972), du Musée du Québec, du Musée d'art contemporain de Montréal et de la Bibliothèque nationale du Québec réclamaient depuis longtemps des services de conservation et de restauration du patrimoine.

Ce foisonnement d'études, de rapports, de textes témoignant de l'urgence certaine signalée par un ensemble d'acteurs, conjugué avec la décision du gouvernement fédéral en 1979 de fermer sa succursale de l'Institut canadien de conservation à Québec où travaillaient quelques restaurateurs, renforçait la nécessité de concentrer l'e ort de restauration au sein d'une seule institution. C'est alors que le ministère des A aires culturelles entreprend de regrouper des ressources éparses, dont un atelier de restauration et une réserve consacrés à la Place Royale à Québec, un atelier au Musée du Québec et le prêt d'un restaurateur de l'Institut canadien de conservation. Ainsi naît le 1er avril 1979 le Laboratoire technique de restauration, appellation qui sera rapidement remplacée par Centre de conservation et de restauration du Québec. Un an plus tard, afin d'éviter toute confusion avec le sigle du Conseil de la culture de la région de Québec, l'organisme change à nouveau de nom pour celui qu'on lui connaît aujourd'hui : Centre de conservation du Québec.

UNE GESTION SOUS LE SIGNE DE LA PERFORMANCE

À ses débuts, le Centre est intégré à la Direction générale des musées du ministère des A aires culturelles et compte sur l'appui de l'Institut canadien de conservation qui lui prête un restaurateur pour une durée d'un an et lui fournit des équipements. Peu après, le ministère des A aires culturelles mandate Jean Des Gagniers pour e ectuer une étude sur la conservation et la restauration au Québec. Son rapport *La conservation du patrimoine muséologique du Québec* propose un mode de fonctionnement et des recommandations pour le développement du Centre.

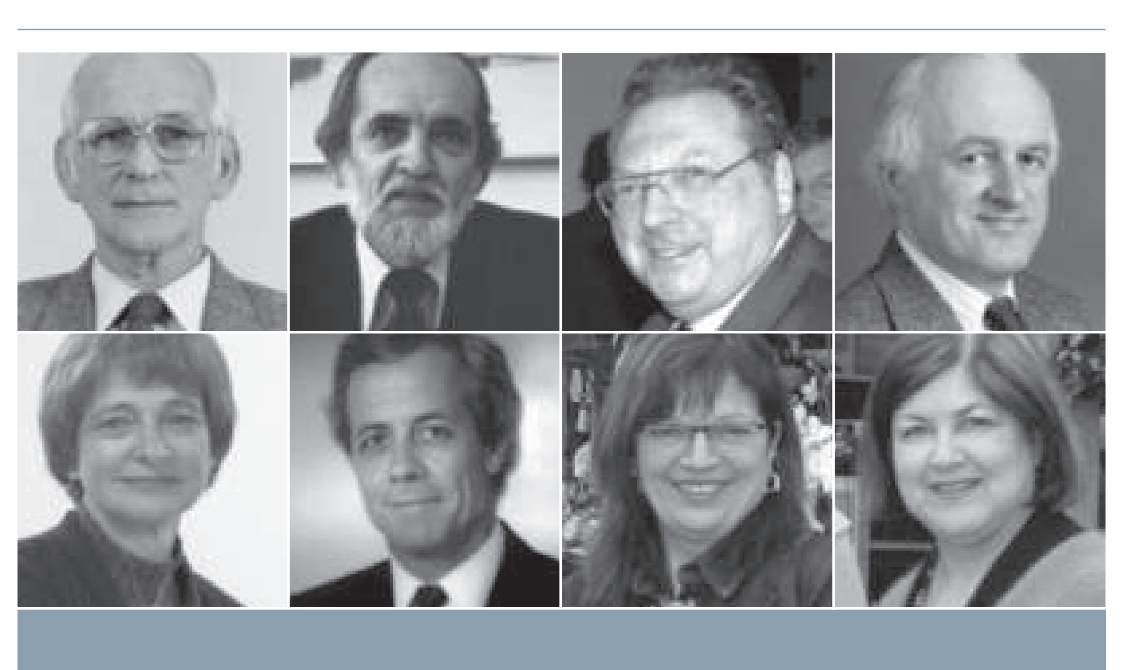
En 1995, le Centre devient une unité autonome de service, la quatrième à être créée au sein du gouvernement du Québec. Ce statut lui confère une marge de manœuvre élargie pour faire en sorte qu'en plus d'exercer ou de diversifier son mandat d'origine, il puisse notamment facturer ses services à des institutions ou à des entreprises privées. Il doit également gérer selon des indicateurs de performance préétablis.

En 2002, le Centre signe une convention de performance et d'imputabilité avec le ministère de la Culture et des Communications découlant d'une mise à jour de la Loi sur l'administration publique. Cette loi entraîne la transformation de son statut d'unité autonome de service en agence gouvernementale. Le nouveau cadre de gestion inscrit dans la convention repose sur l'imputabilité, la transparence, l'e cacité et comprend une entente de gestion approuvée par le Conseil du trésor qui accorde notamment au Centre une marge de manœuvre quant à l'embauche de restaurateurs.

Ce changement de statut et la souplesse en matière de gestion de son e ectif ont permis d'accroître et de diversifier sa clientèle, d'o rir ses services aux organismes, aux entreprises et aux particuliers, ce qui fait que la production annuelle passe de 13 500 à 24 000 heures en huit ans.

Les dirigeants

1979-1981 : Pierre Lachapelle
1981-1983 : Laurent Bouchard
1983-1986 : Jacques Le Barbenchon
1986-1999 : Michel Cauchon
2000-2006 : Murielle Doyle
2006-2006 : Robert Garon, par intérim
2006-2008 : Christiane Lévesque
2008-2008 : Francine Lalonde, par intérim
2008- : Daniel Bastille



LE PARI DE LA CONSERVATION PRÉVENTIVE

Tous les restaurateurs le disent : la meilleure restauration est celle que l'on ne fait pas ! En e et, aucune restauration ne peut égaler la prévention de la détérioration. En 1991, un groupe de travail dépose le *Rapport sur le mandat, les ressources et le statut du CCQ* qui porte sur la gestion des collections d'État et des musées privés accrédités. Au terme de cette étude, le Centre prend le virage de la conservation préventive pour amorcer un développement structuré de la conservation du patrimoine mobilier au Québec.

Pour y parvenir, le Centre o re de nombreux programmes de formation en conservation préventive dont ceux o erts aux professionnels de la Société des musées québécois. Ces séminaires sont souvent donnés en partenariat avec des collègues de l'Institut canadien de conservation.

Le Centre collabore également à la formation des étudiants en muséologie, en histoire et en histoire de l'art, en archéologie, en arts plastiques et en archivistique, que ce soit dans des établissements d'enseignement universitaire ou collégial québécois comme l'Université Laval et le Collège Montmorency ou en Europe comme l'Université de Paris 1.

L'objectif principal de cette sensibilisation à la conservation préventive auprès des intervenants du patrimoine et de la muséologie est d'apprendre aux étudiants à faire les bons choix au bon moment. En e et, ce sont les futurs responsables de collections qui auront à décider par exemple des niveaux d'humidité et d'éclairage qui seront utilisés par une institution, à aménager une réserve ou à suggérer des façons de déplacer une collection de façon sécuritaire. Ces choix doivent être faits en toute connaissance de cause, pour assurer la survie d'un patrimoine parfois fragile, souvent irremplaçable et dont l'altération est presque toujours irréversible.

Un autre objectif est d'encourager le recours à l'expertise des restaurateurs afin que les responsables de collections acquièrent le réflexe de les contacter en cas de besoin.

Enfin, les publications du Centre, qu'elles visent un auditoire ciblé ou le grand public, sont pour la plupart axées sur la conservation préventive. Par exemple, *Les biens d'église – Conservation et entretien du patrimoine mobilier* (2001) est destiné aux fabriques, sacristains et communautés religieuses, alors que *Soignez vos collections* (2000) touche un très large public.

Leçon de conservation préventive

En 1991, un professeur en muséologie à l'Université du Québec à Montréal, propose au Centre et à l'Institut canadien de conservation la création de documents en conservation préventive dans le but de constituer du matériel didactique pour la formation des étudiants en muséologie et pour les techniciens et professionnels des musées.

Des spécialistes du Centre et de l'ICC développent ainsi le contenu et, grâce aux ressources audiovisuelles de l'UQAM, ils réalisent ensemble 19 cassettes vidéo et un manuel d'accompagnement (français et anglais, VHS et plus récemment DVD). Les sujets traités couvrent tout le champ de la conservation préventive : le milieu ambiant (lumière, humidité relative, polluants, insectes), la manipulation des œuvres, le transport, les réserves, l'exposition, un plan de prévention des sinistres, la rédaction des constats d'état, la fermeture saisonnière des musées. Suivent sept films sur la conservation préventive des différents matériaux constituant les objets de musées : les peintures, les œuvres sur papier, les sculptures, les objets métalliques, le mobilier, les textiles et les autres types d'objets organiques et inorganiques que l'on retrouve dans les musées.

■ Le Centre de conservation du Québec à son emplacement actuel, situé sur la rue Semple dans le parc industriel Saint-Malo à Québec.
Photo : Bernard Vallée, Fonds des moyens en communications



UN LIEU ET UNE ÉQUIPE DE TRAVAIL

DE VILLE VANIER À SAINT-MALO

À sa création, le Centre emménage dans des locaux situés rue Desrochers, à Ville Vanier. À cette même adresse logent la réserve des collections d'ethnographie et d'archéologie du Ministère ainsi qu'une partie de celles du Musée du Québec. L'endroit est toutefois peu adéquat, mal équipé et ne possède pas les caractéristiques climatiques recommandées pour la restauration d'objets et d'œuvres d'art.

Dix ans après sa fondation, il s'installe dans ses locaux actuels de la rue Semple, dans le parc industriel Saint-Malo à Québec. Le nouvel aménagement permet de désengorger les espaces de travail, de s'équiper notamment d'une salle de rayons X, d'un studio et d'un laboratoire de photos, d'une table à succion, d'un lyophilisateur, d'un appareil informatisé pour la teinture des textiles et d'améliorer les équipements pour les examens en infrarouge et en ultraviolet.

En 2008, le Centre agrandit ses locaux de 280 mètres carrés laissés vacants par le départ d'un locataire de l'édifice. L'équipe de l'administration, composée de cinq personnes, s'y installe. L'espace ainsi libéré est réaménagé en 2009 pour agrandir l'atelier des sculptures.

SE FORGER UNE EXPERTISE

À l'origine, quatre restaurateurs (peintures et sculptures polychromes, œuvres sur papier, textile et objets) et trois techniciens (métal, céramique et le troisième travaillant aux ateliers de papier et de textiles) constituent l'équipe de travail. De 1981 à 1986, le nombre de restaurateurs grimpe à 13 et ils sont répartis dans sept ateliers : archéologie et ethnologie ; métaux ; meubles ; œuvres sur papier ; peintures ; sculptures et textiles. Ces ateliers portent la même désignation aujourd'hui à l'exception de celui des métaux puisque s'y est jointe la spécialité de la pierre. À cela s'ajoute un atelier de documentation photographique, complément indispensable à la documentation écrite.

Comment devenir restaurateur ?

La formation de restaurateur professionnel ne se donne pas au Québec. En fait, l'Université Queen's à Kingston (Ontario) est la seule au Canada à offrir une formation de deuxième cycle en restauration et les étudiants admis doivent déjà être titulaires d'un baccalauréat, soit en histoire de l'art, en arts visuels, en anthropologie, en ethnologie ou en sciences. Des programmes équivalents existent ailleurs dans le monde.



■ L'équipe du Centre en 2008 (absents sur la photo : Ariane Lalande, Élisabeth Forest et Martine Lemay)
Photo : Michel Élie, CCQ

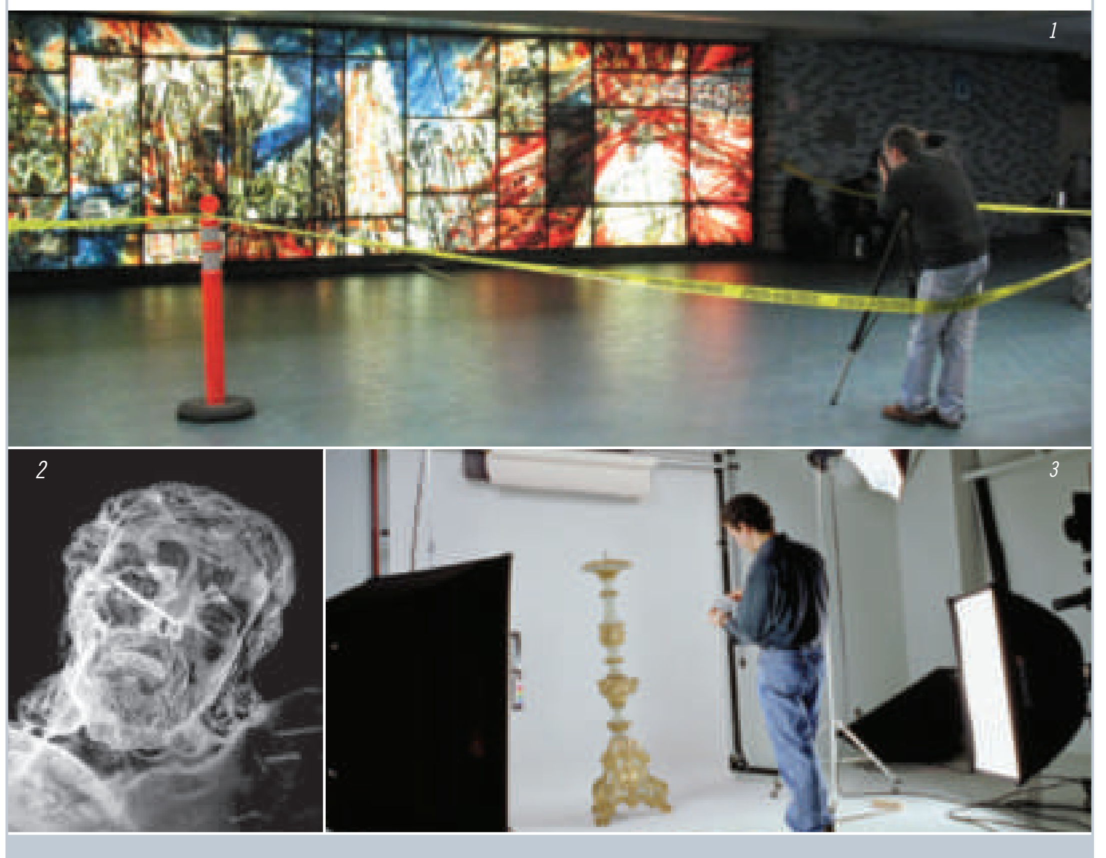


L'équipe du Centre en 1980 (absents sur la photo : Jérôme-René Morissette, Roger Roche et Joan Rathbone).
Photo : Guy Couture, CCQ

Très tôt, les restaurateurs s'activent à la mise en valeur de leur profession. Ainsi, en 1982, certains travaillent à l'adoption du *Code de déontologie et Guide du praticien*, en collaboration avec le groupe canadien de l'Institut international pour la conservation (IIC-GC) devenu, en 1996, l'Association canadienne pour la conservation et la restauration (ACCR). Huit ans plus tard, soit en 1990, les professionnels du Centre participent activement à la préparation du congrès annuel de l'IIC-GC qui se tient à Québec. Leur implication dans l'organisation de cette activité vient consolider leurs e orts pour la reconnaissance de leurs compétences et de leur expertise. En 2004, ils répètent l'expérience en collaborant à l'organisation du 30e congrès annuel de l'ACCR tenu à Québec.

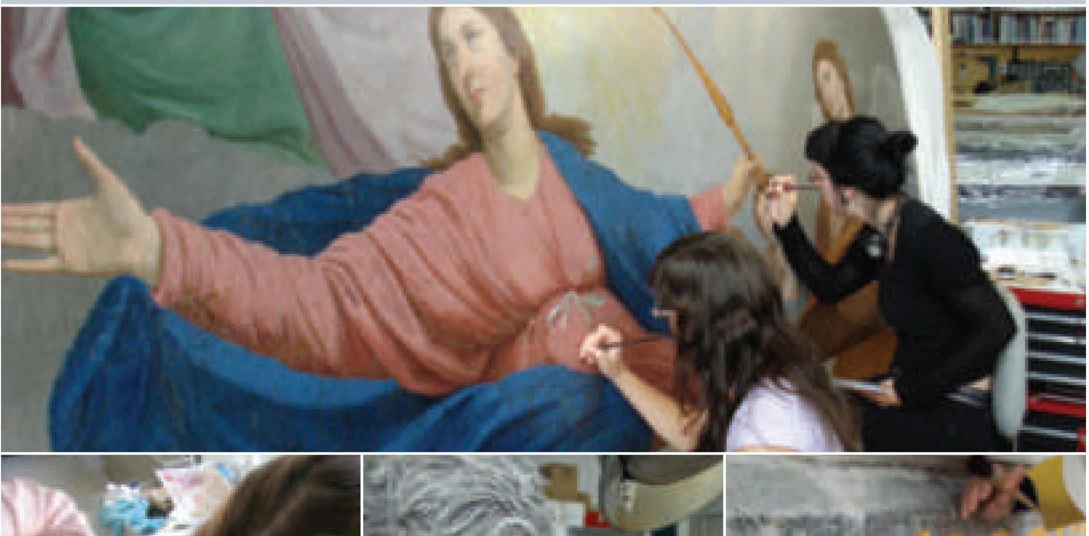
Pourquoi un atelier de documentation photographique ?

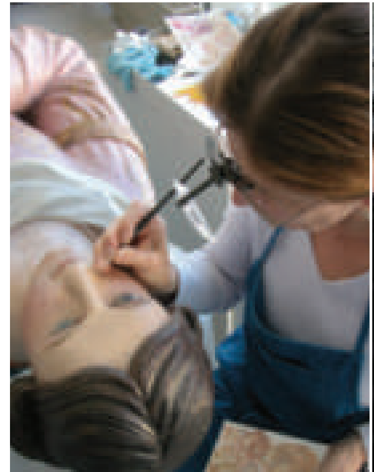
Si une partie de chaque œuvre est perceptible à l'œil nu, de nombreux indices de son histoire sont souvent invisibles. Que ce soit pour révéler une signature en infrarouge, un surpeint ou un vernis en ultraviolet, la documentation photographique vient aider à la compréhension d'une matière qui semble sans altérations. En effet, à l'aide d'un éclairage particulier, en lumière transmise ou en lumière rasante, les surfaces des œuvres en restauration tiennent un discours souvent différent qui n'échappera pas à l'enregistrement photographique. Quant à l'examen sous rayons X, son apport est essentiel pour dévoiler les transformations de la structure des objets, que ce soit par l'ajout de dispositifs d'assemblage ou par des modifications aux matériaux d'origine. Chaque photographie d'une œuvre ou d'un objet avant l'intervention du restaurateur constitue l'assurance de préserver l'information portée par l'objet, en témoignage de son évolution dans le temps.



1 Lorsqu'une œuvre ne peut pas être transportée dans le studio du Centre, elle est photographiée sur place. Photo : Isabelle Cloutier, CCQ 2 Radiographie d'un Christ de calvaire en bois peint de François Baillairgé. Photo : Michel Élie, CCQ 3 Documentation photographique d'une œuvre dans le studio du Centre. Photo : Michel Élie, CCQ

■ Retouches sur *Le triomphe de la Vierge* de William Berczy, appartenant à la basilique Notre-Dame de Montréal. Photo : Élisabeth Forest, CCQ





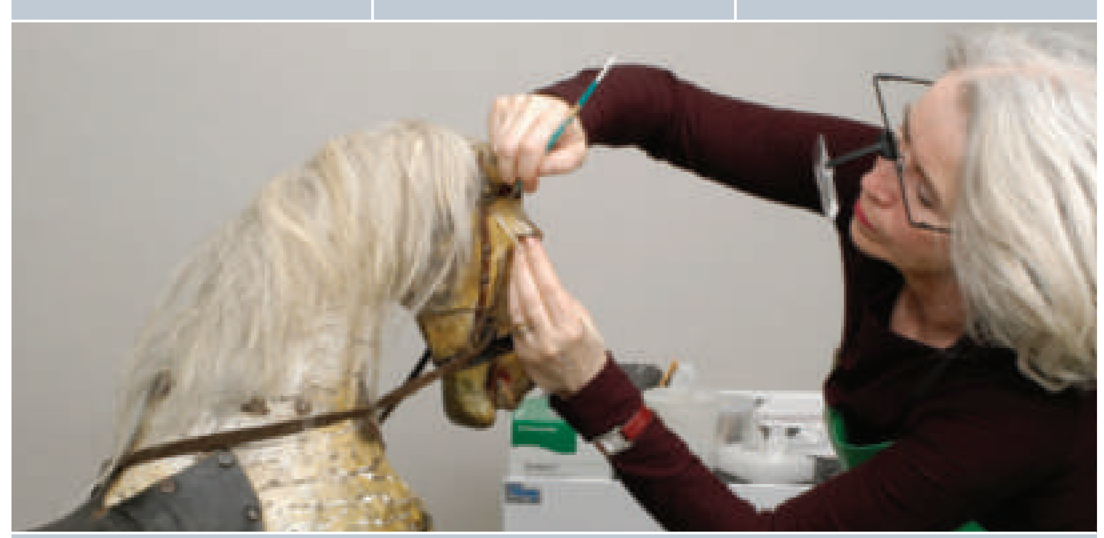
■ Retouches de couleur sur la statue de la Vierge du Musée des beaux-arts de Montréal.
Photo : Claude Payer, CCQ



■ Dégagement mécanique au scalpel d'un bronze d'Alfred Laliberté.
Photo : Michel Élie, CCQ



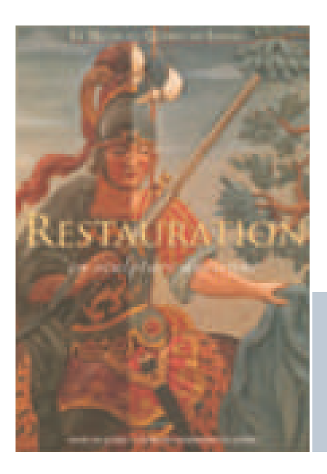
■ Travail de dorure à la feuille d'or pratiqué sur les lettres de la tour de l'Assemblée nationale du Québec.
Photo : Jacques Beardsell, CCQ



■ Travail de consolidation d'une polychromie fragile e ectué sur un cheval berçant de l'époque victorienne appartenant au Musée de Lachine.
Photo : Michel Élie, CCQ

Aujourd'hui, le Centre compte 14 restauratrices et restaurateurs permanents auxquels se joignent une douzaine d'occasionnels. Il regroupe la plus importante équipe de restaurateurs au Québec, tant par le nombre de personnes que par la diversité des spécialités.

Un tel regroupement sous un même toit de spécialistes issus de plusieurs disciplines présente un avantage indéniable. En e et, sur le plan de la pratique, cela permet de consulter facilement les collègues des autres spécialités, de réaliser des projets inter-ateliers ainsi que de travailler sur des œuvres composites. Il en résulte un enrichissement tant pour les futurs restaurateurs que pour ceux bénéficiant d'une plus grande expérience.



15e anniversaire

Le Musée du Québec présente en collaboration avec le Centre une exposition intitulée *Restauration en sculpture ancienne* qui témoigne non seulement de la collection du musée, mais également de la contribution des restaurateurs à la documentation et à la mise en valeur de plusieurs pièces majeures de cette institution.

Le catalogue de l'exposition *Restauration en sculpture ancienne*, publié en 1994 pour souligner le 15e anniversaire du Centre.
Photo : CCQ

UN LIEU DE FORMATION EXCEPTIONNEL

Dès ses premiers pas, le Centre assume sa mission de formation. En 1980, il accueille son premier stagiaire, un jeune Québécois, étudiant à l'Université Queen's en Ontario. À compter de 1981, quelques restaurateurs e ectuent des stages de formation et de perfectionnement en France, en Belgique et en Angleterre. En 1982, à l'occasion de la tenue à Québec du congrès de l'Institut international pour la conservation-Groupe canadien (IIC-GC), une séance de formation portant sur la teinture des textiles et l'utilisation des adhésifs est o erte en collaboration avec l'Institut royal du patrimoine artistique de Belgique.

Aujourd'hui, fort de sa réputation sur le plan international, le Centre accueille de façon régulière des stagiaires venant d'écoles spécialisées, surtout de France, de Belgique, de Suisse ou encore de l'Université Queen's en Ontario. Il o re aussi la chance à des restaurateurs expérimentés de venir parfaire un aspect de leur pratique.



Formation sur la production de supports pour la mise en réserve d'objets.
Photo : Éric Ferland, Institut culturel Avataq

«À la fin des années 1980, durant mes années d'études de conservation-restauration à la maîtrise de Sciences et Techniques à l'Université de Paris 1, on parle de plus en plus de conservation préventive et surtout, d'une référence quasi unique : le Canada. Quant aux patrimoines archéologique et ethnologique (mes spécialisations), on ne se réfère qu'à l'Institut canadien de conservation ou à Parcs Canada. Toutefois, ayant eu l'opportunité de rencontrer André Bergeron et de visiter le Centre de conservation du Québec, je choisis d'y réaliser mon stage de travail de diplôme. Cette institution m'offre alors la possibilité de participer aux projets de l'atelier archéologie-ethnologie pour une année.

L'accueil est à la hauteur de mes attentes. Grâce à France Rémillard, je vais acquérir méthode, rigueur et surtout une ouverture d'esprit scientifique jamais rassasiée. Avec André Bergeron, une certaine patience. Et avec tous les autres spécialistes du Centre, la confirmation que le partage des informations et de la collégialité sont les clés d'une activité efficace et cohérente. L'avantage d'être stagiaire, c'est le droit à l'erreur, le droit parfois d'être naïf et donc de poser toutes sortes de questions et surtout le fait que vos collègues l'acceptent… Je dois aussi dire que pour une Française, l'immersion professionnelle nord-américaine est très formatrice : au Centre j'ai pu questionner et argumenter, quel que soit mon interlocuteur. Cette coexistence entre les spécialistes, c'est ce à quoi devraient ressembler toutes les institutions qui se consacrent à la conservation du patrimoine.

Après mon travail de diplôme, j'ai travaillé trois ans au Centre. Ces années ont été très formatrices puisque j'ai participé à l'organisation du 16e congrès annuel de l'IIC-GC, aux recherches visuelles des vidéos sur la conservation préventive, à plusieurs interventions de conservation in situ et à de magnifiques projets de conservation-restauration.

C'est dans cette institution que je suis passée du stade de l'étudiante à la jeune professionnelle qui prend conscience de tout ce qui reste à faire... Cette expérience m'a longtemps servi de carte de visite, car dans le petit monde de la conservation, les lieux de formation ont une grande importance. Depuis 20 ans, j'ai eu beaucoup d'expériences diverses, mais aujourd'hui, en tant que responsable d'une formation de conservation-restauration, je prends conscience à quel point ces premières expériences professionnelles sont importantes pour les étudiants débutants. C'est vraiment à ce moment-là que commence la construction d'un réseau que l'on saura ou non utiliser. L'un de mes credo que les étudiants entendent souvent c'est « allez voir ailleurs ! ». La roue tourne et à présent ce sont donc « mes » étudiants qui partent en stage, entre autres au Centre de conservation du Québec.»

Nathalie Ducatel, responsable de filière,
Haute école Conservation-restauration ARC
La Chaux-de-Fonds, Suisse

Ces stages professionnels permettent de parfaire la formation et d'apprendre de nouvelles techniques de restauration et de conservation préventive. De surcroît, plusieurs stagiaires étrangers, en venant y acquérir des connaissances, enrichissent du même fait les restaurateurs du Centre par leur expérience. Celui-ci a ainsi ouvert ses portes, depuis 1985, à plus de 132 stagiaires professionnels venant de 14 pays.

Le Centre o re aux stagiaires la possibilité de participer à des projets très variés, allant de la simple intervention de courte durée à d'autres plus complexes échelonnées sur plusieurs années. Par exemple, les futurs restaurateurs ont la chance de prendre part à des projets d'envergure, tels ceux des œuvres du métro de Montréal, des artefacts de l'épave du *Elizabeth and Mary* ou aux grands chantiers de restauration du patrimoine religieux.

Le Centre demeure donc un lieu dynamique et stimulant où les idées sont en constante ébullition, contribuant ainsi à l'évolution de la profession.

UNE ÉQUIPE PROLIFIQUE : PUBLICATIONS ET COLLABORATIONS

Le Centre compte plusieurs publications à son actif (voir liste en annexe). La première remonte à 1982. La brochure *Le montage et l'encadrement des œuvres sur papier* visait à établir et à di user des normes muséales applicables dans tout le réseau des musées québécois et auprès du grand public. Cette brochure a d'ailleurs été rééditée en 1985 et en 1997.



Quelques publications du Centre.
Photo : Michel Élie, CCQ

Soucieux d'o rir des outils aux professionnels engagés de près ou de loin dans la conservation, le Centre lance, en 1992, *L'archéologue et la conservation – Vade-mecum québécois*, un guide pratique destiné aux archéologues œuvrant sur le terrain qui présente les mesures requises pour optimiser la conservation des artefacts mis au jour.

Un autre aspect intéressant à soulever est sa participation à des publications conjointes. Mentionnons, à titre d'exemple, le livre *L'éclairage dans les institutions muséales*, par la Société des musées québécois et le Musée de la civilisation en 1992 et *Supports pour objets de musée : de la conception à la fabrication*, une production conjointe de l'Institut canadien de conservation et du Centre en 1998. Toujours la même année, les restaurateurs amorcent une collaboration régulière à la chronique « Conservation » du magazine *Continuité*.

Ces activités conjointes ne se limitent pas au seul domaine de la publication. Ainsi, en 1998, un protocole d'entente est signé entre le Centre, le Musée de la civilisation, le Musée du Québec et Parcs Canada pour la mise en commun de leurs compétences et de leurs ressources en matière de sauvetage de collections et de conservation advenant un sinistre. La même année, un autre projet conjoint, cette fois avec le centre d'exposition Expression de Saint-Hyacinthe, mène à l'exposition *Cri du taffetas froissé*, portant sur le traitement des textiles muséologiques et sur la gestion des risques en conservation et restauration des textiles.

La crise du verglas qui frappe une partie du Québec à l'hiver 1998 donne lieu à une collaboration entre le Musée de Lachine et le Centre qui se concrétise en 2009 par l'exposition *Fracas : restauration requise* qui illustre les travaux de restauration de plusieurs objets et œuvres d'art du Musée à la suite de cette catastrophe naturelle majeure.

Par ailleurs, les restaurateurs publient de nombreux articles scientifiques dans des revues spécialisées ou des catalogues d'exposition et donnent des conférences dans divers congrès sur leur expérience de travail, di usant ainsi leurs connaissances auprès de nombreuses clientèles.

À l'occasion du 400e anniversaire de la ville de Québec en 2008, le Centre procède à l'ouverture de la caissette découverte dans le socle du monument dédié à Samuel de Champlain, devant les médias de la région de la Capitale-Nationale. Cette capsule temporelle datant de 1908 contenait plusieurs objets d'époque (journaux, monnaie, crucifix, etc.).



Ouverture de la caissette qui avait été placée dans le socle du monument de Samuel de Champlain à l'occasion du 300e anniversaire de la ville de Québec.
Photo : Francine Lalonde, CCQ

Le Centre de Conservation du Québec, la force d'une expertise au service de la conservation des objets patrimoniaux

«Le Conseil des monuments et sites du Québec (CMSQ) et les Éditions Continuité collaborent depuis maintenant 12 ans avec le Centre de Conservation du Québec (CCQ) à différents projets, le dernier en date étant le support offert par le CCQ dans la mise en exposition de la collection textile de la maison Henry-Stuart (1848) un bien patrimonial classé en vertu de la Loi sur les biens culturels du Québec qui possède une collection d'objets fort variés témoignant d'un art de vivre au XIXe.

Le travail de partenariat entre nos organisations a principalement pris forme dans la diffusion de la connaissance du patrimoine par l'outil privilégié qu'est le magazine Continuité. Ce trimestriel du patrimoine québécois offre en effet depuis 1998 une vitrine à travers la chronique «Conservation» à tous les experts du CCQ qui informent le public des défis et des enjeux de la restauration d'une œuvre, d'un objet, d'un trésor de notre patrimoine. Nous voyons là un rôle très complémentaire et une volonté fermement exprimée par le Centre de conservation de ne pas travailler en vase clos mais plutôt de faire partager les questionnements, les découvertes et les solutions retenues. Nous avons au fil des ans rencontré des professionnels formés aux meilleures écoles, passionnés par les travaux sous leur responsabilité et enthousiastes à l'idée de vulgariser leur savoir.

Il est rare au Québec d'avoir des lieux où se concentre une telle expertise. Le Centre de conservation du Québec est une organisation phare pour la connaissance et pour la restauration du patrimoine mobilier au Québec. Cette concentration de compétences assure le dynamisme et la crédibilité de l'institution et permet aux propriétaires de biens culturels, qu'ils soient privés ou publics, d'intervenir avec justesse et d'éviter de se sentir dépassés par la responsabilité d'un patrimoine qui demande des soins pointus. Les équipements physiques dont est doté le CCQ sont aussi un élément important qui contribue à la valeur de l'expertise. Les ateliers équipés à la fine pointe de la technologie répondent aux besoins des travaux de grandes envergures qui y sont réalisés.

Au fil des ans, Continuité a présenté des sujets aussi variés que: la conservation et la restauration des vestiges du navire Elizabeth and Mary (Le sauvetage des vestiges d'un navire de la flotte de Phips, André Bergeron); la restauration de sculptures datant du Régime français et faisant partie de la collection nationale conservée au Musée national des beaux-arts du Québec (Des anges ressuscités, Claude Payer); la restauration d'une robe, portée en 1830 par un membre de la famille du seigneur de Saint-Hyacinthe (Une robe-phénix, Sharon Little); les problématiques relatives à la conservation de l'art contemporain dans l'espace public (L'art dans le métro. Prochaine station: restauration, Michèle Lepage), pour n'en nommer que quelques-uns.

Ce qui frappe à la lecture ou la relecture de ces articles, c'est le soin, la méticulosité, l'amour de la matière et de la manière et le respect du créateur que véhiculent les restaurateurs du Centre de conservation. À une époque où le temps file vite et où chaque jour nouveau efface l'information véhiculée par le précédent, n'y a-t-il pas quelque chose de très rassurant de savoir que des experts prennent le temps qu'il faut pour assurer longue vie à ce qui a fait partie de la vie de nos prédécesseurs et qui témoigne de notre civilisation?»

Louise Mercier, présidente et directrice générale
Conseil des monuments et sites du Québec

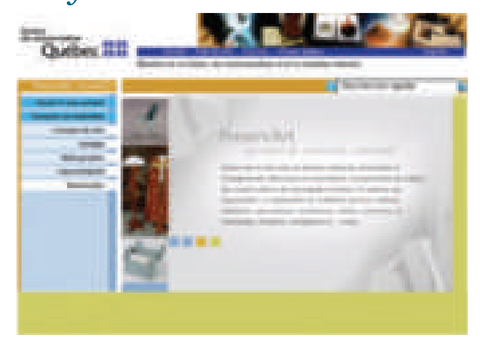
20e anniversaire

La Maison Hamel-Bruneau de Québec présente, à l'été 1999, une exposition soulignant les 20 ans du Centre : *Rafraîchir la mémoire*. Une vingtaine d'objets empruntés à une dizaine d'institutions témoignent des grands dossiers ayant marqué le développement du Centre depuis sa création. Le slogan « 20 ans à préserver l'âme des objets » souligne cet anniversaire.



Vue d'une des salles de l'exposition *Rafraîchir la mémoire*.
Photo : Michel Élie, CCQ

Actif sur le Web



Le Centre est une institution du XXI[e] siècle ! À preuve, il est bien présent sur le Web avec la création, en 2003, de la base de données interactive Préserv'Art (http://preservart.ccq.mcccf.gouv.qc.ca).
Cet outil, en constante évolution, est constitué de textes d'information et de centaines de fiches sur les produits et équipements utilisés dans le domaine de la conservation préventive pour la protection d'objets, d'œuvres d'art et de documents d'archives lors de leur mise en réserve, de leur transport et de leur exposition.
Cette vitrine, qui se veut un lieu de collaboration internationale, contribue au rayonnement du Centre en offrant sur Internet l'expertise de ses restaurateurs en matière de produits et d'équipements utilisés en conservation préventive. En effet, comme les musées échangent de plus en plus entre eux (prêts, expositions itinérantes), les risques de dommages aux œuvres s'accroissent. L'expertise plus vaste et pointue que cette pratique exige en matière d'emballage, d'installation et de mise en réserve doit s'appuyer sur les meilleurs produits et équipements disponibles, adaptés aux besoins et validés par des experts en conservation.
Offerte en français et en anglais, *Préserv'Art* constitue un outil unique en raison du type et de la quantité de données fournies sur chaque produit sous forme de fiches. Celles-ci donnent des renseignements sur les caractéristiques physiques et chimiques des produits, mais elles accordent surtout une grande importance à leur utilisation et à leur mode d'emploi. Elles sont aussi accompagnées d'un lexique et d'une bibliographie.
Préserv'Art présente des textes sur les grandes familles de produits utilisés en conservation préventive tels les textiles, les papiers, les cartons, etc. L'information disponible permet aux utilisateurs de cette base de données de déterminer les produits à utiliser en fonction de leurs besoins spécifiques.
Depuis son lancement, *Préserv'Art* a connu des mois de fréquentation frôlant les 14 000 visites et a reçu les félicitations de nombre de ses utilisateurs.
Sur son site Web, http://www.ccq.mcccf.gouv.qc.ca, on trouve également des capsules sur la conservation préventive destinées aux archivistes et plusieurs autres destinées au grand public. En 2009, vient s'ajouter le *Guide pour la conservation des œuvres d'art public.* Ce guide, conçu avec le soutien du Service d'intégration des arts à l'architecture du Ministère, propose une série de considérations dont il faut tenir compte dans les différentes étapes du processus d'intégration d'une nouvelle œuvre d'art public, ainsi que des recommandations pour l'entretien des œuvres anciennes et nouvelles.

PRIX ET DISTINCTIONS

Le Centre a vu nombre de ses projets couronnés de succès par l'obtention de di érents prix et honneurs. En 1996, le vidéogramme portant sur « La lumière et l'éclairage » de la série de 19 préparés en collaboration avec l'Université du Québec à Montréal et l'Institut canadien de conservation remporte une médaille de bronze au National Educational Media Network Festival à Oakland, en Californie.

Dans une lettre datée du 26 juillet 2001, le livre *Les biens d'église – Conservation et entretien du patrimoine mobilier* reçoit les éloges du Vatican par l'entremise de Mgr Francesco Marchisano, président de la Commission pontificale des biens culturels de l'Église.

En 2002, quatre restaurateurs, membres du Syndicat des professionnelles et professionnels du gouvernement du Québec, obtiennent pour la même publication le prix SPGQ-Desjardins commandité par la Caisse d'économie des travailleuses et travailleurs. Ce prix vise à reconnaître la contribution d'une équipe de professionnels à l'amélioration du service entre les clientèles et le gouvernement ou l'organisme qui les emploie.

En 2005, le Centre obtient le Prix d'excellence de l'Association des musées canadiens pour la base de données *Préserv'Art* dans la catégorie « Conservation ». Ce prix couronne l'excellence des pratiques de préservation et de conservation et reconnaît les projets muséaux exceptionnels.

En 2007, une restauratrice de l'atelier des œuvres sur papier s'est vu décerner le prix du meilleur article de la revue *Archives* pour son texte « Impact du numérique sur les normes et les supports traditionnels de préservation ».

Fait intéressant, le Centre a décroché également des prix dans des domaines autres que ceux de la restauration et de la conservation. Ainsi, à la suite de son aménagement dans les locaux de la rue Semple en 1989, l'Ordre des architectes du Québec lui décerne une « mention en architecture, catégorie institutionnelle » pour l'e ort de conservation et de rénovation d'une structure existante.

Dans le même ordre d'idées, le Centre est récipiendaire en 2003 d'un prix en santé et sécurité pour la production d'un système de protection individuelle lors de l'utilisation de solvants toxiques. Et en 2006, il remporte deux prix de l'Association paritaire pour la santé et sécurité, secteur provincial (APSSAP) pour la mise au point d'une table de travail adaptée au dégagement des concrétions fixées sur des objets dénichés lors de fouilles subaquatiques. Il est également finaliste national pour le même projet dans le cadre du concours annuel de la Commission de la santé et de la sécurité du travail (CSST), pour lequel il a gagné un prix innovation au niveau régional.

25e anniversaire

Pour célébrer ses 25 ans d'existence, le Centre organise de nombreuses activités et adopte pour l'occasion le slogan « 25 ans à déjouer le temps ».

DÉVELOPPER SA CLIENTÈLE

DES MUSÉES AUX MUNICIPALITÉS

À la création du Centre, sa clientèle est principalement constituée des musées nationaux, soit le Musée du Québec et le Musée d'art contemporain de Montréal. Les collections archéologiques et ethnographiques que supervise le Ministère sont également restaurées par le Centre. Puis s'ajoutent graduellement le Musée de la civilisation nouvellement créé et les musées privés soutenus par l'État, dont le Musée des beaux-arts de Montréal. En 1989, il élargit le bassin de ses clientèles aux directions régionales du ministère de la Culture et des Communications ainsi qu'aux organismes sans but lucratif voués à la protection du patrimoine (autres musées privés, sociétés d'histoire, fabriques de paroisses et communautés religieuses). En 1995, le Centre reçoit le mandat d'o rir des services au secteur des archives, notamment les Archives nationales du Québec et les centres agréés d'archives privées.

Actuellement, il dessert les gestionnaires des collections d'État ; les institutions muséales reconnues et subventionnées par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine et celles reconnues, mais non soutenues au fonctionnement par le Ministère ; les centres agréés d'archives privées, les propriétaires de biens classés ; certains organismes à but non lucratif tels les universités, les fabriques, les municipalités ; des particuliers et des entreprises. Un comité consultatif composé de sept personnes représentant ces diverses clientèles a été formé pour conseiller le Centre et les autorités du Ministère sur les services à dispenser par l'institution.

Le Centre a une politique de services modulée en fonction des types de clientèles : certaines bénéficient de services gratuits financés par l'État ; pour les autres, une grille tarifaire s'applique selon qu'il s'agisse d'un organisme privé sans but lucratif, d'un organisme public, d'une entreprise ou d'un particulier.

1


2


1 Application d'enduits protecteurs sur la statue du monument de la foi, à Québec et sur les plaques commémoratives. Photo : CCQ
2 Retouche sur une peinture murale à Sherbrooke. Photo : CCQ

Le CCQ, notre institution nationale de restauration

« Depuis sa fondation en 1979, le Centre de conservation du Québec (CCQ) s'est taillé une place de choix dans le réseau des institutions muséales nationales du Québec. À côté des grands musées d'État voués à l'enrichissement des collections et à leur mise en valeur dans les expositions, le CCQ a développé une expertise professionnelle en conservation curative et préventive. Il est devenu une référence en la matière non seulement au Québec, mais aussi ailleurs au Canada et sur la scène internationale. Dans la capitale, où il est situé, comme dans la métropole et dans toutes les régions du Québec, les nombreux musées, lieux d'exposition et centres d'interprétation peuvent compter sur le CCQ, sur les conseils de ses experts et sur leurs interventions planifiées. La collaboration avec les institutions nord-américaines et européennes a favorisé son rayonnement et la reconnaissance des compétences de son personnel professionnel. Aujourd'hui des dizaines de stagiaires étrangers le fréquentent et exportent son savoir-faire.

Comment une institution de la taille du CCQ peut-elle ainsi rayonner ? Quel est le secret de sa réussite ? Comme tous les organismes vivants, le CCQ a vécu des années de germination, de croissance et de mûrissement. Au gré des directions successives et des visions de gestion avisées mais parfois étonnantes, il a maintenu le cap, toujours à la recherche de nouvelles structures pouvant lui accorder une plus grande autonomie et lui assurer un développement plus cohérent. Et pendant tout ce temps, le travail de fond s'est poursuivi dans les ateliers et les laboratoires. La véritable mission de l'institution s'est incarnée dans les travaux de restauration pour les nombreux usagers du CCQ, dans les interventions de sauvetage, dans la découverte de traitements originaux, dans l'affirmation de pratiques professionnelles éprouvées, dans la formation préventive des différents responsables de collections et d'institutions muséales et dans combien de domaines connexes à la conservation et à la mise en valeur du patrimoine matériel de notre société.

Pour qui sait regarder et écouter, il est facile à percer, le secret du Centre de conservation du Québec. Il est là devant nous, à portée de main. Il loge au cœur de l'institution, chez tous ces spécialistes de la restauration, chez celles et ceux qui mènent à bien la mission et le mandat de l'organisme et qui, par leur vision et leur engagement, donnent le véritable sens à cet art de la restauration.

Ce regard sur le CCQ, je le cultive depuis plus de vingt ans, d'abord comme directeur des collections au Musée de la civilisation puis comme membre du comité consultatif du CCQ pendant huit ans, dont sept à la présidence. Les nombreux collègues qui ont siégé à ce comité partagent sensiblement la même vision. Ils ont toujours soutenu que le personnel professionnel du CCQ assure « la défense et l'illustration » de l'organisme et que la direction favorise et planifie ce travail de terrain. »

Richard Dubé, ancien président
Comité consultatif du CCQ

ACCOMPAGNER ET SOUTENIR LES MUNICIPALITÉS

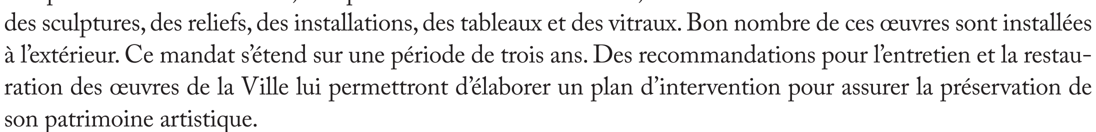
Plusieurs municipalités et organismes publics au Québec ont la responsabilité de biens à valeur patrimoniale, biens dont le nombre s'est accru au cours des années : œuvres artistiques, documents d'archives, textiles, mobilier, objets archéologiques et ethnologiques, verrières, biens religieux, stèles funéraires, décors et éléments architecturaux intérieurs et extérieurs.

Alors que leur mission première n'en est pas une de conservation, ces organismes publics doivent tout de même assumer des responsabilités grandissantes en ce domaine. Aussi, le Centre a-t-il jugé utile d'élargir et d'adapter ses services aux municipalités en tenant compte des ressources dont elles disposent pour leur conférer une meilleure capacité à gérer et à protéger leur patrimoine.



Examen technique et documentation d'une sculpture d'acier et de bois de Serge Phénix, située à Gatineau (secteur Aylmer).
Photo : Isabelle Paradis, CCQ

Examen technique et prise de relevés de l'œuvre concept *Réflexion* par André Fournelle, Simon Bou ard et Claude Chaussard, située à Gatineau (secteur Hull).
Photo : détail de l'œuvre; Isabelle Paradis, CCQ



Les services du Centre se déclinent en six grandes familles : la documentation, la restauration, l'entretien, la conservation préventive, la formation et l'information. Plus précisément, on y o re des services comme l'évaluation globale de l'état des collections et des fonds d'archives, l'aide-conseil, les interventions de restauration et d'entretien ainsi que des activités de sensibilisation et de transfert des connaissances au moyen d'activités de formation et de publications.

C'est ainsi qu'en 2007, la Ville de Sherbrooke a demandé au Centre d'évaluer l'état de sa collection d'œuvres d'art public, comprenant des monuments, des peintures murales extérieures, des sculptures, des reliefs, des installations, des tableaux et des vitraux. Bon nombre de ces œuvres sont installées à l'extérieur. Ce mandat s'étend sur une période de trois ans. Des recommandations pour l'entretien et la restauration des œuvres de la Ville lui permettront d'élaborer un plan d'intervention pour assurer la préservation de son patrimoine artistique.

À la demande de la Ville de Gatineau, le Centre a aussi mené une expertise sur plus d'une cinquantaine d'œuvres d'art et de monuments commémoratifs s'élevant sur le vaste territoire des villes regroupées de Hull, Gatineau, Aylmer et Buckingham. Ces œuvres, installées autant en extérieur qu'en intérieur et constituées de divers matériaux, présentent à divers degrés des dommages qui peuvent, dans certains cas, compromettre leur conservation à long terme.

Les expertises réalisées sur cette collection d'art public permettent de dresser un portrait global de l'état de conservation des œuvres et d'établir des recommandations concernant leur restauration éventuelle et leur entretien régulier.

Les expertises multidisciplinaires de l'équipe ainsi que les équipements spécialisés de pointe permettent de couvrir tous les champs nécessaires pour intervenir sur des collections de tout genre et comportant les matériaux les plus variés.

Le Centre est présentement à mettre en œuvre l'ensemble de ces services et s'e orce de mieux les faire connaître auprès des collectivités. De concert avec les directions régionales du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, il souhaite accompagner de plus en plus les villes aussi bien que les conseils de bande dans l'identification de leurs besoins en conservation et en restauration, pour qu'ils puissent ensuite évaluer l'opportunité de les intégrer dans les ententes de développement culturel conclues avec le Ministère.

«À l'évidence, c'était une excellente idée de mettre sur pied le Centre de conservation du Québec (CCQ). À preuve, ses nombreuses et remarquables réalisations en matière de conservation préventive et de restauration du patrimoine mobilier qui sont autant de témoignages tangibles, répartis un peu partout sur le territoire du Québec, son apport essentiel à l'accessibilité et à la valorisation de notre héritage culturel. De fait, le CCQ a tout d'un artisan, c'est-à-dire de celui qui accomplit son œuvre avec patience, talent et minutie pour assurer la suite du monde.

La Ville de Sherbrooke s'enorgueillit de posséder une collection d'œuvres d'art public qui, bien entendu, ne cesse de s'agrandir. Ces dix dernières années, aux monuments quasi centenaires faisant partie de sa collection se sont ajoutées de nombreuses toiles, sculptures et murales de grande dimension. La Division de la culture étant chargée de la gestion de la collection d'œuvres d'art, elle confie ce mandat à une archiviste de collections, Mme Francine Godbout, elle-même artisane dans l'âme. Ainsi, les atomes crochus entre le personnel de la Ville et celui du CCQ ont donné naissance, en 1997, à une fructueuse collaboration dont bénéficient depuis les œuvres de la collection ainsi que leurs contemplateurs et contemplatrices.

La Ville a fait appel au CCQ pour obtenir divers services qui lui ont donné satisfaction chaque fois. Citons, à titre d'exemples, la formation sur mesure en conservation préventive des œuvres donnée à des employés cols bleus; l'établissement de plusieurs constats sur l'état d'œuvres de la collection accompagnés d'avis et de recommandations pour leur entretien ou leur restauration; la réalisation de délicats travaux de nettoyage et de réfection sur des monuments commémoratifs, des sculptures et des murales subissant en permanence les conditions atmosphériques; l'élaboration d'un programme de conservation préventive pour l'ensemble des œuvres d'art public de la Ville. On peut donc parler dans ce cas-ci d'une relation suivie, constamment nourrie des compétences des professionnelles et des professionnels avec lesquels nous avons le contentement à la Division de la culture, voire le plaisir, de faire affaire: MM. Jérôme-René Morissette, Michael O'Malley, Claude Payer et Mmes Michèle Lepage, Isabelle Paradis, Colombe Harvey, Sophie Roberge, Élisabeth Forest et Delphine Laureau.

Carnet de réalisations à l'appui de sa pertinence, le Centre de conservation du Québec a d'excellentes raisons de fêter avec éclat ses trente ans de contribution à la sauvegarde et à la mise en valeur du patrimoine mobilier du Québec. Au nom de la Division de la culture de la Ville de Sherbrooke, je souhaite longue vie au Centre (un souhait intéressé il va sans dire) et, pour l'avoir mené là où il est rendu, je lève mon chapeau à son personnel.»

Yves Masson, chef de la Division de la culture
Ville de Sherbrooke

LE MÉTRO DE MONTRÉAL: LE DÉCLENCHEUR D'UNE APPROCHE STRUCTURÉE EN ART PUBLIC

Dès les années 1960, les concepteurs du métro de Montréal se sont donné comme défi d'intégrer des œuvres d'art de première importance à l'architecture de chaque station. Près d'une centaine d'œuvres, réparties dans les soixante-huit stations du métro de Montréal, enrichissent aujourd'hui le décor des couloirs, des quais et des escaliers de ce réseau de transport, rendant la fréquentation plus agréable. C'est ainsi qu'en se déplaçant quotidiennement, tous les voyageurs côtoient l'art sous di érentes formes: sculptures, peintures, vitraux, mosaïques ou murales, souvent œuvres d'artistes de grande renommée. Rappelons la toute première œuvre dévoilée en 1967, celle de Frédéric Back à la station Place-des-Arts. Pensons également à la verrière de Marcelle Ferron à la station Champ-de-Mars, les céramiques colorées de Jean-Paul Mousseau aux stations Peel, Viau et Honoré-Beaugrand et le relief de béton de Jordi Bonet à la station Pie-IX.

Qu'est-ce que l'art public?

Accessibles à tous, les œuvres d'art public se déploient un peu partout sur le territoire québécois. Créées pour un lieu spécifique, elles s'intègrent en établissant un lien avec le bâtiment, le site, l'espace ou la population qui les accueille. Elles rendent la fréquentation des édifices et des lieux publics plus agréable et permettent aux citoyens de côtoyer quotidiennement l'art sous toutes ses formes: monuments commémoratifs, sculptures, murales, vitraux, fontaines, peintures, œuvres lumineuses, textiles, photographies et œuvres sur papier.

Compte tenu de la grande variété d'œuvres et de matériaux présents, les problématiques s'avéraient multiples pour leur conservation. Les œuvres sont exposées aux conditions particulières liées à l'environnement d'un métro: poussières, polluants, achalandage, dépôts graisseux, gra tis, vandalisme. Quarante ans plus tard, ces conditions ont accéléré la dégradation de certaines œuvres.

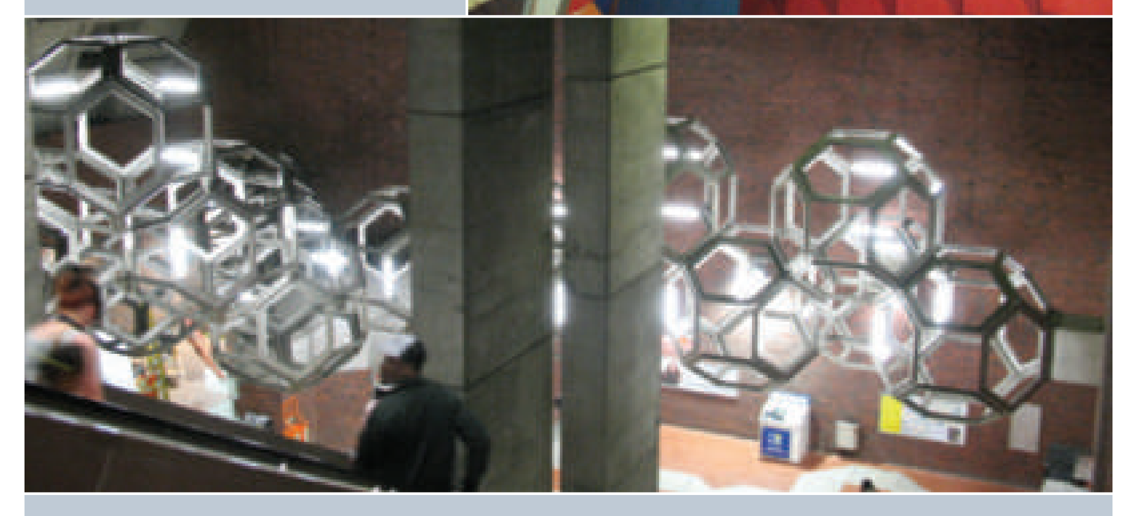
En 2003, la Société de transport de Montréal a donné l'occasion au Centre de s'engager sur une nouvelle piste, celle d'accompagner une institution dans sa démarche pour maintenir l'intégrité de son importante collection d'art public et pour protéger ses œuvres pour l'avenir. La Société a ainsi confié aux restaurateurs un mandat général pour d'abord évaluer l'état de ses œuvres d'art public et formuler les mesures à prendre pour leur conservation et ensuite pour l'aider à instaurer un programme permanent d'entretien et un plan de restauration en fonction des priorités établies par les restaurateurs. À la suite de cette démarche, la Société a demandé au Centre d'assurer la responsabilité de la restauration et de l'entretien des œuvres selon les priorités convenues.

Cette œuvre de Marcelle Ferron, composée d'une verrière et d'une sculpture en acier inoxydable, court au-dessus des voies de la station Vendôme. Les couleurs de la verrière se reflètent sur les tubulures de métal.
Photo : détail de l'œuvre; Gina Garcia, CCQ



Le di cile accès de cette œuvre surdimensionnée et la proximité des voies nécessitent le recours à un équipement spécialisé et au travail de nuit pour cette restauratrice. Cette murale en acier peint est l'œuvre de Judith Klein à la station Jean-Talon.
Photo : détail de l'œuvre; Stéphanie Gagné, CCQ





Cette sculpture modulaire de Pierre Granche est suspendue au plafond de la mezzanine, à la station Namur. Elle est composée d'un réseau d'octaèdres tronqués auxquels sont intégrés des fluorescents qui constituent un élément d'éclairage des lieux. Photo : détail de l'œuvre; Stéphanie Gagné, CCQ

La logistique associée à ce travail pose à elle seule des défis. Parmi eux, le fait de travailler dans un milieu très achalandé, les strictes normes de sécurité propres au métro, l'obligation du travail de nuit pour les œuvres à proximité des voies, les œuvres surdimensionnées et l'accès di cile à certaines œuvres, sans compter les contraintes inhérentes à la coordination de multiples équipes de travail. En étroite collaboration avec le personnel de la Société, plus d'une vingtaine de restaurateurs du Centre, formés à di érentes spécialités, ont été appelés à travailler en équipe dans les stations pour réaliser ce mandat qui se poursuit toujours.

À ce jour, quelque 9 000 heures ont été investies. Plusieurs œuvres ont déjà ainsi retrouvé leur lustre d'origine et l'attention des voyageurs. Et comme à chaque fois, c'est un sentiment de fierté que les restaurateurs éprouvent à redonner la stabilité et l'éclat à ces œuvres grandioses, tout en respectant leur intégrité et l'intention première de l'artiste.

Cette expérience de travail a permis de constituer un partenariat à long terme avec un client institutionnel et de développer une approche structurée pour la gestion, la conservation et la restauration d'un grand ensemble d'œuvres d'art public. De plus, elle a constitué l'élément déclencheur permettant au Centre de proposer une nouvelle o re de services adaptée aux besoins de détenteurs d'autres collections tout aussi importantes, comme celles des municipalités et autres collectivités du Québec. Déjà, des municipalités comme Sherbrooke et Gatineau bénéficient des retombées de ce projet en recourant à l'approche o erte par le Centre.

Des conseils sur demande

Outre les formations données en conservation préventive, une part appréciable du travail des restaurateurs consiste à fournir des conseils par courriel ou par téléphone à de nombreux interlocuteurs et professionnels dont des artistes travaillant dans leurs propres ateliers, des archéologues, des archivistes, des architectes, des propriétaires d'œuvres provenant de milieux tout aussi diversifiés que des communautés religieuses, des municipalités, des institutions muséales et autres secteurs.

À L'ÉCOUTE DES CENTRES D'ARCHIVES

Devant la quantité abondante de documents d'archives nécessitant un traitement dans les centres d'archives du Québec, et compte tenu des ressources humaines et financières de plus en plus limitées, la restauration n'est plus une option, du moins à grande échelle. Afin de sauvegarder ces documents contre la détérioration et la perte d'informations précieuses, il faut adopter une approche globale de la préservation.

Ceci consiste à établir sur place un diagnostic des problèmes associés à la conservation des fonds d'archives et à intégrer les connaissances et les méthodes de préservation appropriées à chaque centre d'archives. À partir de cette évaluation, les restaurateurs formulent des recommandations adaptées aux priorités de chaque centre pour l'amélioration de la préservation des fonds. Ils encouragent également l'instauration de méthodes de préservation dans les activités courantes du centre d'archives : changer les contenants protecteurs, privilégier dans la mesure du possible l'exposition de copies plutôt que les originaux et améliorer les techniques de manipulation.

DES DOCUMENTS PHOTOGRAPHIQUES VULNÉRABLES

Un autre exemple concret de l'intervention des restaurateurs auprès des centres d'archives touche les documents photographiques sur base de plastique. La préservation de ces types de documents instables, regroupant principalement des films, des négatifs et des diapositives constitue tout un défi pour les détenteurs et les restaurateurs. Certains de ces supports de plastique ont été introduits en 1890 mais ont été retirés du marché dans les années 50 alors que d'autres sont encore utilisés aujourd'hui.



1 Livres anciens de la bibliothèque juridique de Québec. 2 Restauratrice complétant un rapport d'évaluation. 3 Classeurs d'un centre d'archives. Photos : CCQ

Le rétrécissement du support du négatif provoque des ridules dans l'émulsion. Photo : Susanne-Marie Holm, CCQ

Dès leur fabrication, les plastiques commencent à se détériorer au niveau microscopique. À une certaine étape, ce phénomène devient perceptible à l'œil nu et accélère la destruction de l'image et du support. Les émanations corrosives alors produites peuvent également provoquer la dégradation de tous les documents se trouvant à proximité.

La perte de ce type de document demeure inévitable. Plus l'environnement est chaud et humide, plus sa détérioration sera rapide. Il est toutefois possible de ralentir les processus de dégradation par le contrôle de la température et de l'humidité relative, la solution idéale étant la congélation.

Afin de sensibiliser les centres d'archives à cette situation, le Centre offre des sessions d'information en collaboration avec l'Institut canadien de conservation. On y fait des exercices de reconnaissance visuelle des caractéristiques de détérioration de ces matières plastiques et des démonstrations de tests ponctuels pour les reconnaître. Un enregistreur de données numériques a été mis à la disposition de chaque centre d'archives pour recueillir des données environnementales dans le local réservé à l'entreposage des documents, et ce, pendant 12 mois. L'équipe de restauration est en mesure d'évaluer l'impact des conditions climatiques sur les documents et de suggérer les améliorations pour mieux les préserver. Des communications régulières entre les restaurateurs et les archivistes permettent d'assurer une meilleure compréhension des objectifs de la préservation.

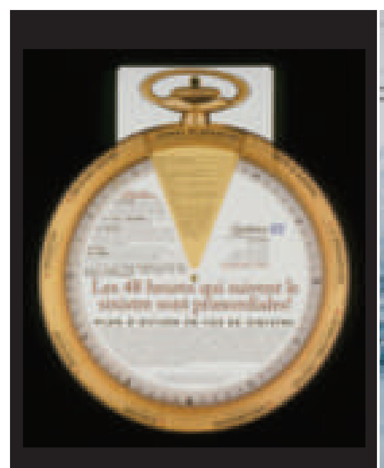
AU SECOURS, PATRIMOINE EN DÉTRESSE

On compare souvent les restaurateurs à des médecins des objets et des œuvres d'art. Mais parfois, dans des situations exceptionnelles, ils deviennent de véritables urgentologues…

Depuis sa création, le Centre a participé à plusieurs sauvetages, notamment lors de l'incendie de l'église de Repentigny en 1985, de celui du Conservatoire de Québec en 1986, de l'infiltration d'eau dans les voûtes des archives de la Ville de Beaupré en 1994 et du déluge du Saguenay en 1996. Dans ce dernier cas, il a offert son aide non seulement au Musée du Fjord et au Centre régional des Archives nationales, mais également à la Caisse populaire de Grande-Baie pour la récupération du contenu de son coffre-fort. En 2008, une équipe de restaurateurs est intervenue lors de l'incendie du Manège militaire à Québec.

Guide de survie pour les collections

De plus en plus de dépositaires de biens culturels acquièrent le modèle du plan d'action adapté par les restaurateurs du Centre pour les guider et les aider à diminuer les risques de sinistre, tout en se préparant à réagir de façon appropriée à des situations critiques. Liste d'interventions d'urgence, informations et conseils sur la récupération des divers types de collections, techniques de sauvetage sont autant de renseignements qui se trouvent dans ce guide d'intervention en cas de catastrophe naturelle ou de sinistre.



Le *Plan d'action en cas de sinistre*, une publication du Centre, présente une démarche à suivre pour protéger les collections. Photo : Michel Élie, CCQ



La crise du verglas de 1998 a mis les restaurateurs du Centre sur un pied d'alerte. Photo : Louise Lalonger, CCQ

Mais un événement allait mettre l'équipe du Centre sur un véritable pied d'alerte : la crise du verglas de 1998. Rappelons que ce verglas prolongé avait occasionné des interruptions de courant généralisées et plongé dans le froid et l'obscurité notamment les régions de la Montérégie, de Montréal et de l'Outaouais. Cet état de situation, alarmant à plusieurs égards, risquait de causer des dommages aux biens patrimoniaux de même qu'aux bâtiments qui les abritaient. Aussi, plusieurs restaurateurs avaient reçu le mandat de communiquer avec la clientèle muséale, de lui o rir aide et conseils, notamment sur les mesures à prendre au moment du retour de l'indispensable énergie électrique.

Crise du verglas : un cas vécu

C'est au cours de cette opération de veille que le Centre a reçu un appel à l'aide de la part d'un de ses clients : le Musée de Lachine.

En effet, la panne avait occasionné une rupture de canalisation dans le système de chauffage central d'un bâtiment du Musée.

Une fois le courant rétabli, ce tuyau avait libéré en continu l'eau chaude du système. Cette eau s'était donc déversée pendant plusieurs heures dans le musée inoccupé, le transformant en bain sauna.

Habituellement, lorsque survient un sinistre, les quarante-huit heures qui suivent l'événement sont critiques. Une équipe d'urgence munie de tout le matériel prévu dans de tels cas a donc été dépêchée sur les lieux. Les professionnels ont dès lors pu assister le personnel du Musée dans la stabilisation de la situation, limitant ainsi les dommages aux collections.

Une fois le calme revenu, le Musée a pu faire le bilan des dégâts et planifier la restauration des nombreux objets endommagés : costumes, textiles tachés, mobilier gauchi au vernis altéré et au placage soulevé, photo composite gondolée et souillée de coulures, de même que plusieurs objets touchés d'une façon ou d'une autre par l'eau et l'humidité. Le Musée a donc adressé au Centre plusieurs demandes de restauration et certaines interventions ont nécessité des traitements qui se sont échelonnés sur plusieurs années.





Lorsqu'un sinistre survient, des priorités de restauration sont établies. Souvent, de nombreux objets demandent une attention immédiate. Certains, comme ce châle, sont alors congelés dans le but de stabiliser leur état jusqu'à ce qu'ils puissent être restaurés.
Photo : Jean Blanchet, CCQ

Le même châle après restauration.
Photo : Jean Blanchet, CCQ

Pleins feux sur la restauration : de la chapelle des Ursulines de Québec au métro de Montréal

Ce chapitre est consacré aux projets qui ont marqué la pratique des restaurateurs au cours des trente dernières années. L'éventail des projets sélectionnés donne un bon aperçu de l'expertise, de la passion et surtout de cette caractéristique si singulière de la profession de restaurateur qui emprunte au scientifique son souci de la rigueur, de l'investigation et de la minutie et à l'artiste son désir de créativité, d'imagination et d'expérimentation. Un mariage de cœur et de raison fort réussi !

AU CŒUR DE LA SCULPTURE ANCIENNE DU QUÉBEC

Le patrimoine religieux, qu'il soit dans un lieu de culte, au sein des communautés religieuses ou dans les musées, constitue une part considérable de notre héritage culturel. Aussi la restauration de statues, de mobilier religieux et de sculptures ornementales d'église constitue-t-elle un volume fort important des travaux du Centre. Nombre de ces sculptures, qui pour l'essentiel ont un âge vénérable, font l'objet de chantiers de travail s'échelonnant sur plusieurs années. La restauration permet de redécouvrir ces sculptures anciennes, de les réinterpréter et de les apprécier comme œuvres d'art à part entière, puisque l'intervention des restaurateurs leur redonne splendeur et authenticité. Des opérations qui conjuguent prouesses techniques et recherches tenant de l'enquête policière.

AUTELS ET TABERNACLES : REDÉCOUVERTE DE CHEFS-D'ŒUVRE NATIONAUX

Depuis la mise sur pied en 1986 de l'atelier de sculptures, et même auparavant, la restauration de tabernacles et de tombeaux d'autels a occupé l'équipe de restaurateurs presque en continu. Au-delà de la stricte restauration, l'étude systématique d'une bonne centaine de tabernacles et d'autels, menée depuis 20 ans par des membres de l'équipe avec l'aide d'historiens de l'art a permis de dater et d'attribuer plusieurs meubles liturgiques, de recommander et de réaliser des restaurations… et ainsi générer du travail pour de nombreux restaurateurs et stagiaires tout en mettant en valeur un patrimoine exceptionnel.

Ces meubles liturgiques québécois ont ainsi profité de traitements souvent très longs. Pensons notamment aux trois autels de l'église de Repentigny, à ceux des chapelles historiques de Tadoussac et des Îlets-Jérémie, aux tabernacles de la chapelle des Ursulines de Québec et du Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal.

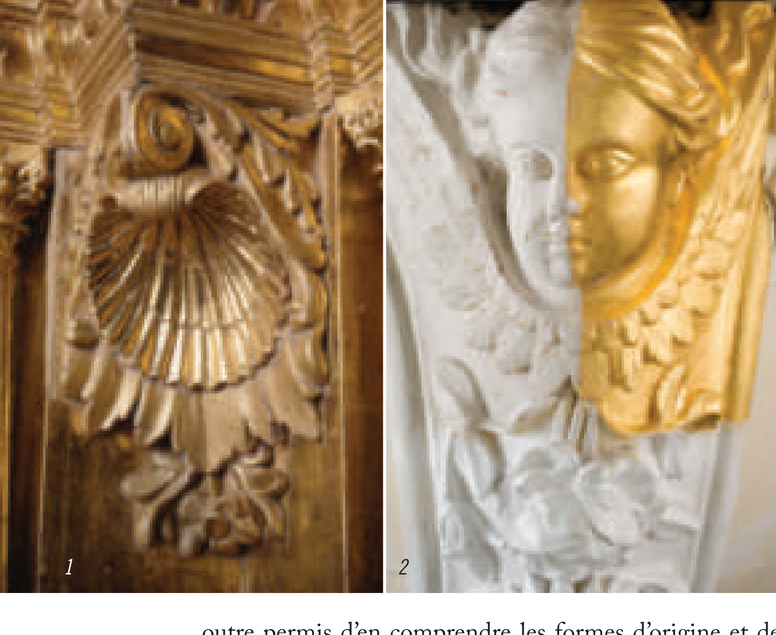
Ainsi, sculptés en bois par les plus grands artistes de la Nouvelle-France et du Québec, notamment Pierre-Noël Levasseur, Jacques Leblond de Latour, Jean Baillairgé et Philippe Liébert, ces véritables bijoux d'architecture et d'ornementation ont été parés de dorures raffinées et de peintures imitant le marbre, œuvres de quelques communautés religieuses, dont les Ursulines de Québec.

Sorti des ateliers du Centre en 2008, l'ancien maître-autel de la paroisse de Sainte-Anne-de-la-Pérade (photo à la page suivante) a retrouvé ses ors et ses couleurs d'origine après avoir été débarrassé de ses surpeints blancs. Le tabernacle de Pierre-Noël Levasseur a été doré par les Ursulines de Québec (1746-1750). L'autel en tombeau est de Jean Baillairgé, la polychromie de son fils François et la dorure faite par les Ursulines (1784-1786). L'ensemble est exposé à la sacristie de l'église paroissiale de Sainte-Anne-de-la-Pérade.



L’ancien maître-autel de Sainte-Anne-de-la-Pérade au début de sa restauration, avant le retrait des surpeints blancs.
Photo : Michel Élie, CCQ

Le tabernacle et l’autel en tombeau après restauration.
Photo : Michel Élie, CCQ



1 Détail d'un tabernacle attribué à Jacques Leblond de Latour, début du XVIII[e] siècle, après restauration, collection du Musée des maîtres et artisans du Québec. Photo : Michel Élie, CCQ
2 Détail du maître-autel de l'ancienne chapelle de l'Hôpital général de Montréal, pendant traitement, Philippe Liébert, vers 1788, collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Photo : Jacques Beardsell, CCQ

La restauration du tabernacle de la collection de l'École du meuble du Musée des maîtres et artisans du Québec a remis au jour ses dorures savantes. Réalisée en collaboration avec l'atelier des meubles du Centre, elle a en outre permis d'en comprendre les formes d'origine et de proposer l'attribution de cette pièce au sculpteur Jacques Leblond de Latour, vers 1700.

Des restaurations de longue haleine se poursuivent en 2009 : celles du tabernacle du Séminaire de Québec (François-Noël et Jean-Baptiste-Antoine Levasseur (1757), Musée de la civilisation) et des anciens autels des Sœurs grises de Montréal, œuvres de Philippe Liébert vers 1790 : le maître-autel appartenant au Musée national des beaux-arts du Québec et celui du Sacré-Cœur au Musée des beaux-arts de Montréal.

LA CHAPELLE DES URSULINES : UN CHANTIER DÉTERMINANT

S'il fallait se limiter à préserver dix ensembles mobiliers à grande valeur patrimoniale, le décor intérieur de la chapelle des Ursulines de Québec en ferait partie. En e et, parmi les nombreux projets réalisés par le Centre depuis 30 ans, celui de la chapelle des Ursulines constitue un sommet tant par son ampleur que par son caractère inédit. Il a mobilisé des restaurateurs et artisans du Québec, de France et de Belgique et s'est étendu sur plus de quatre ans, soit de 1991 à 1995. Il a suscité l'intervention financière des gouvernements québécois et canadien, en plus de la contribution des Ursulines, et a même servi, en 1992, de déclencheur pour le classement comme biens culturels du décor et de plusieurs peintures de la chapelle.

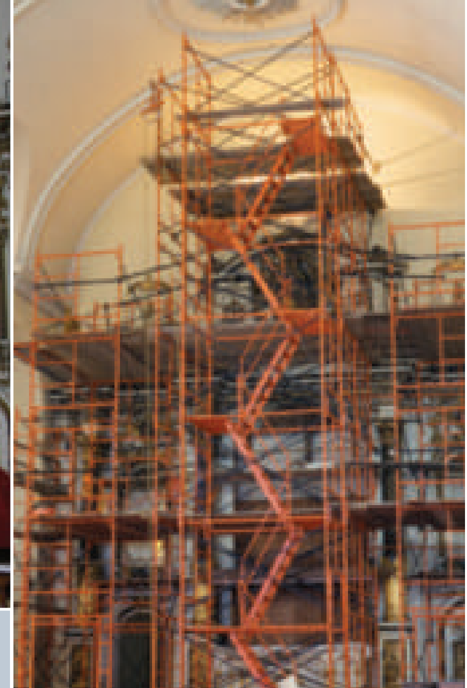
Chef-d'œuvre baroque du sculpteur Pierre-Noël Levasseur (1690-1770), entièrement sculpté en bois puis doré et sans doute polychromé par les Ursulines, le décor intérieur de la chapelle du monastère des Ursulines de Québec est achevé en 1739, année où les religieuses fêtent le centenaire de leur arrivée en Nouvelle-France. Il comprend la chaire, le retable principal et celui du Sacré-Cœur et inclut les deux riches tabernacles ainsi que de nombreuses statues. Unique ensemble cohérent datant de l'époque de la Nouvelle-France, il a survécu au bombardement de Québec en 1759 et a, en outre, été réinstallé à la demande expresse des religieuses dans la chapelle reconstruite en 1902. Il est reconnu à l'échelle internationale comme un joyau d'une richesse exceptionnelle.

L'aventure de sa restauration débute en 1987 alors que, reconnaissant la valeur inestimable de ces œuvres, le Centre établit des ponts avec les Ursulines et entreprend un examen de l'ensemble sculpté.

À la fois résultat d'une étude approfondie et outil de travail et de recherche, ce dessin de Danielle Filion montre le retable principal avant les transformations du début du XX[e] siècle. Photo : Michel Élie, CCQ



Le décor intérieur de la chapelle des Ursulines, Pierre-Noël Levasseur, 1726-1739.
Photo : CCQ



L'échafaudage installé devant le retable principal.
Photo : Michel Élie, CCQ

Un projet audacieux est alors soumis aux religieuses ; il vise essentiellement à préserver le décor, à assurer sa survie à long terme en consolidant méticuleusement la structure en bois et les finis de surface, dorures et polychromies.

Une fois le chantier démarré, la grande part du traitement consiste à nettoyer chacune des surfaces, à fixer les soulèvements des dorures et peintures et à stabiliser les ancrages et assemblages fragiles. L'opération la plus spectaculaire a sans doute été le démontage d'une partie du retable principal, en particulier une colonne vermoulue et sa consolidation en atelier.

Un chantier d'une telle envergure étalé sur plusieurs années, impliquant l'installation d'échafaudages, l'aménagement d'un atelier dans la nef, la présence de plusieurs restaurateurs et techniciens a posé un défi tant pour la communauté religieuse que pour les travailleurs. Il a nécessité plus de 18 000 heures de travail réalisées par une vingtaine de restaurateurs assistés d'une équipe de soutien tout aussi grande. Le chantier a également reçu la visite de journalistes – les travaux ayant fait l'objet de plusieurs reportages dans les médias écrits et à la télévision.

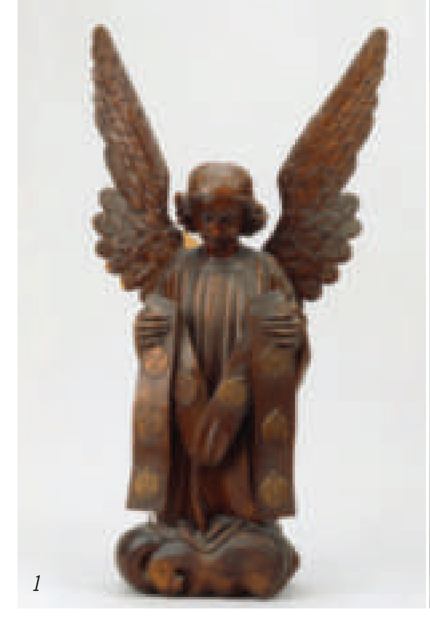
Ces travaux de préservation ont eu une importance considérable sur les plans scientifique et historique. Chaque partie du décor a été photographiée, dessinée et analysée. L'Institut canadien de conservation a fourni l'expertise de son équipe de scientifiques durant tout le chantier et l'équipe du Centre d'études nordiques de l'Université Laval a profité de son intervention en dendrochronologie pour faire avancer les connaissances de façon marquante. L'équipe de restaurateurs du Centre a ainsi consacré une attention toute particulière à la documentation qui fait école maintenant dans la profession et sert de référence aux chercheurs.

L'AUTEL DE LA CHAPELLE DE LA SAINTE FACE : UNE TECHNIQUE PROMETTEUSE

L'autel de la chapelle de la Sainte Face a été donné en 1888 à la basilique de Sainte-Anne-de-Beaupré par un groupe de pèlerins de Montréal. Le groupe était sous la direction du docteur Aristide Jacques, ardent propagateur de la dévotion à la Sainte Face, invoquée pour combattre le blasphème. L'autel a échappé à l'incendie qui a ravagé la basilique en 1922. Œuvre de Louis-Philippe Hébert et de Joseph-Olindo Gratton, deux sculpteurs de grande réputation, l'autel est en bois de cerisier, mais les panneaux sculptés en haut-relief de même que les deux anges en ronde-bosse sont sculptés en tilleul. L'ensemble est recouvert d'un vernis à la gomme-laque (shellac).

L'œuvre avant restauration présentait des problèmes structuraux importants : les assemblages étaient défaits, des pièces de bois étaient fendues, cassées ou manquantes. En fait, la structure du tombeau était trop faible pour supporter le tabernacle. De plus, les surfaces avaient été recouvertes d'une couche d'huile de lin encrassée et très di cile à enlever sans procéder à un décapage complet.







1 Ange sculpté décorant l'autel, avant traitement. Photo : Michel Élie, CCQ 2 Ange après traitement. Photo : Michel Élie, CCQ

La restauration a donc été axée sur une consolidation structurelle, le remplacement des principaux éléments lacunaires et l'extraction de la couche d'huile. Pour ce faire, le tombeau a été démonté en ses pièces constituantes et le tabernacle défait en sections permettant de pratiquer les réparations nécessaires.

Cependant, le principal défi de la restauration a consisté à extraire la couche d'huile de lin tout en préservant le vernis original. Après avoir testé toute une gamme de solvants qui se sont avérés soit ine caces soit trop forts, en plus d'attaquer le vernis sous-jacent, on a utilisé un gel ayant uniquement l'eau comme solvant. Ce gel, appliqué en une couche épaisse que l'on a laissé agir de 30 à 60 minutes, a permis de dégager la couche d'huile de lin de la surface par un simple brossage.

Le résultat spectaculaire de cette restauration permet maintenant de rendre justice à l'autel de la Sainte Face qu'il est possible d'admirer au Musée de Sainte-Anne-de-Beaupré.

Quant à la technique de nettoyage mise au point pour cette œuvre, elle a, à maintes reprises, prouvé son e cacité et contribué à la mise en valeur de patines anciennes.







1 L'autel de la chapelle de la Sainte Face, avant traitement (démonté en morceaux), œuvre de Louis-Philippe Hébert et exécutée par Joseph-Olindo Gratton, 1888, Musée de Saint-Anne-de-Beaupré. Photo : Michel Élie, CCQ 2 Nettoyage d'une scène sculptée sur le tombeau à l'aide d'un gel aqueux. Photo : CCQ 3 Autel après traitement. Photo : Michel Élie, CCQ

■ *Saint Michel terrassant le dragon*, pendant traitement (retrait de la dorure « récente » et mise au jour de la polychromie d'origine), attribué à Jacques Leblond de Latour, vers 1700, Musée national des beaux-arts du Québec.
Photo : Michel Élie, CCQ

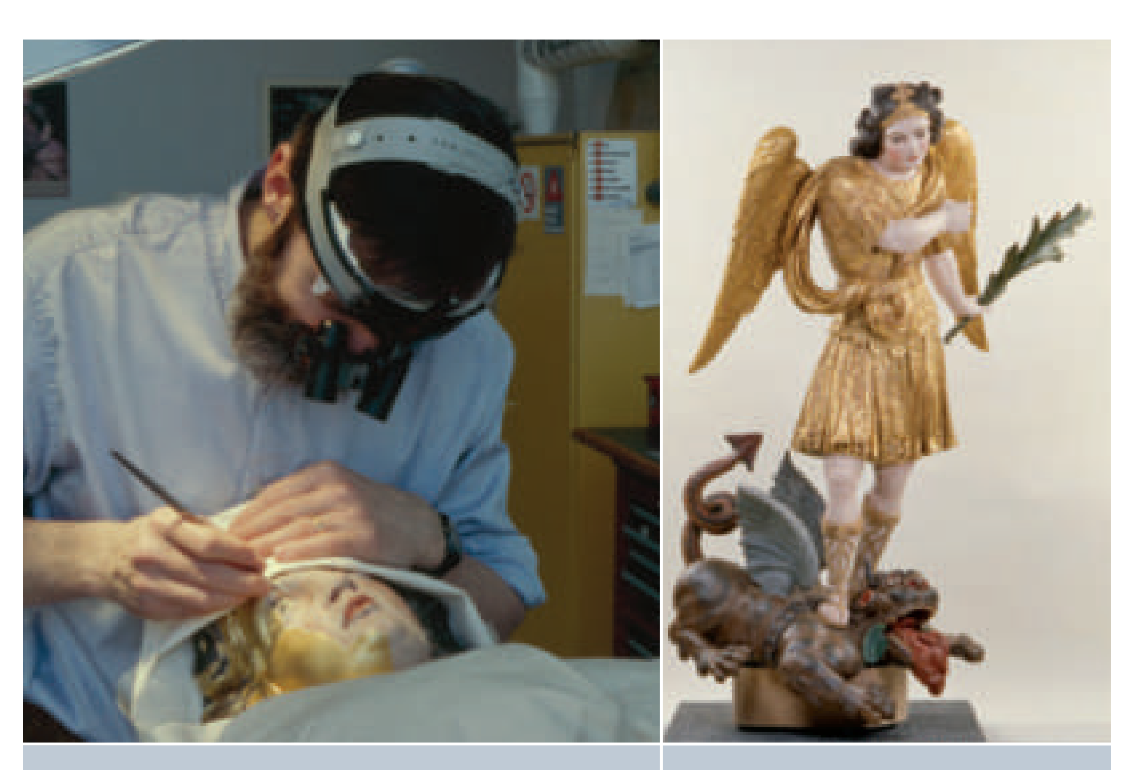
LES STATUES DE SAINT MICHEL ET DE SAINT GABRIEL : DES ANGES RESSUSCITÉS

Les statues de saint Michel et de saint Gabriel archanges ont été sculptées vers 1700 pour orner le retable principal de l'église de L'Ange-Gardien, paroisse située à mi-chemin entre Québec et Sainte-Anne-de-Beaupré. Œuvres vigoureuses et complexes attribuées à Jacques Leblond de Latour (1671-1715), elles comptent parmi les sculptures les plus ra nées produites en Nouvelle-France. Sculptés en noyer cendré, puis polychromés et dorés à la colle selon les traditions françaises, les deux personnages arboraient des ailes et des vêtements dorés, des chairs carnées et, dans le cas du saint Michel, un dragon aux couleurs des plus e rayantes.

Les statues ont été ultérieurement repeintes et redorées à plusieurs reprises, tant pour les rafraîchir que pour les mettre au goût du jour. Elles ont été acquises en 1974 par le Musée national des beaux-arts du Québec en même temps que les principales composantes du somptueux retable principal de l'église de L'Ange-Gardien, à savoir le tabernacle, six colonnes ainsi que le tableau du maître-autel, œuvre du frère Luc, le célèbre peintre récollet venu en Nouvelle-France en 1671.

Le saint Michel et le saint Gabriel étaient alors entièrement couverts d'une dorure mate et de bronzine datant de quelques décennies ; c'est ainsi que ces statues étaient connues du public depuis lors. Leur restauration a exigé plus de 6 000 heures de travail réparties sur quatre ans. Elle a consisté à retirer les repeints et à remettre au jour leur polychromie originale conservée dans un état exceptionnel. En outre, deux des quatre ailes ayant été remplacées en 1925 par des copies de facture plus grossière, il a été jugé opportun de sculpter deux ailes identiques aux originales.

Cette restauration, exceptionnelle par son ampleur et par les changements spectaculaires qu'elle a amenés, a permis de redécouvrir et de réinterpréter deux œuvres fétiches de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec et, chose peu banale, de surprendre le public le plus averti.



■ La statue de *Saint Michel terrassant le dragon* en salle d'opération. Photo : CCQ

■ Statue de saint Michel après traitement.
Photo : Michel Élie, CCQ

Statue de saint Gabriel, pendant traitement, attribuée à Jacques Leblond de Latour, vers 1700, Musée national des beaux-arts du Québec.
Photo : CCQ



« Le Conseil du patrimoine religieux du Québec est un organisme à but non lucratif qui œuvre à l'échelle de la province. Il a pour mission de soutenir et de promouvoir la conservation et la mise en valeur du patrimoine religieux québécois. Afin que le Conseil puisse remplir sa mission, une aide financière lui est accordée en vertu d'une entente conclue avec le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine. Cette mesure vise à soutenir financièrement les initiatives de restauration d'édifices du patrimoine religieux (volet 1) ainsi que du mobilier, des œuvres d'art et des orgues (volet 2) qu'ils abritent. Ainsi, depuis près de quinze ans, le Conseil assume une part active dans la préservation, la revitalisation et la mise en valeur de cet héritage commun, ce qui a permis, du même souffle, d'accroître la présence de ce patrimoine dans l'offre touristique québécoise.

Mieux connue sous l'appellation de « volet 2 », l'aide à la restauration des biens mobiliers et des œuvres d'art repose sur les connaissances d'un comité d'experts venant d'institutions muséales réputées et ayant la tâche de recommander les dossiers de restauration de biens d'intérêt patrimonial national. Les œuvres pouvant être présentées sont celles possédant une fonction religieuse et démontrant une valeur patrimoniale significative. Il peut s'agir, par exemple, d'un objet liturgique (pièce d'orfèvrerie, ornement ou vêtement), d'une œuvre d'art (peinture, sculpture, œuvre sur papier) ou d'un objet ethnographique.

Depuis les débuts de ce volet d'intervention du Conseil, près de 500 objets ont retrouvé une nouvelle jeunesse, dont plusieurs ont littéralement été sauvés d'une disparition certaine. Bien que la majorité des objets restaurés soient des œuvres peintes (58 %), nous y trouvons aussi des sculptures (18 %), du mobilier (7 %), de l'orfèvrerie (6 %), des textiles (4 %), des monuments extérieurs (3 %), des décors peints (3 %) et des œuvres sur papier (1 %).

Nous ne pourrions passer sous silence l'inestimable soutien du Centre de conservation du Québec dans nos travaux de sauvegarde et de mise en valeur du patrimoine religieux québécois. Que ce soit à titre de consultant ou de restaurateur, l'équipe qualifiée du Centre est toujours disponible afin de répondre à nos innombrables questions – ou à celles de nos membres – en matière de conservation préventive ou de restauration. Par ailleurs, le Centre nous a demandé, en 2001, de soutenir la réalisation d'une publication spécifiquement destinée aux communautés religieuses et aux propriétaires de lieux de culte. Les biens d'église – Conservation et entretien du patrimoine mobilier *se veut un guide pratique répondant aux nombreuses questions que peuvent se poser ces gestionnaires quant à leurs responsabilités dans la conservation de leur patrimoine pour les générations futures.*

Parallèlement à ces travaux de consultant, le Centre a complété la restauration de près de 45 % des projets financés. S'y trouvent certaines des œuvres les plus spectaculaires, sinon des trésors de notre patrimoine québécois tels que les toiles La France apportant la foi aux Hurons de la Nouvelle-France *(1666 env.), artiste inconnu (monastère des Ursulines de Québec) et* Le triomphe de la Vierge *(1810), William Berczy (basilique Notre-Dame de Montréal), ou encore le chandelier pascal réalisé par Pierre-Noël Levasseur en 1743.*

Force est de constater, au fil des demandes reçues au Conseil, que les églises et ensembles conventuels regorgent de trésors encore méconnus. Le Centre sera donc appelé à nous seconder dans cette intéressante aventure visant à leur redonner toute leur splendeur d'antan, pendant que, pour notre part, nous tenterons d'en diffuser les secrets cachés. »

Marie-Claude Ravary, chargée de projets
Conseil du patrimoine religieux du Québec

LES DÉFIS DE LA RESTAURATION DE PEINTURES

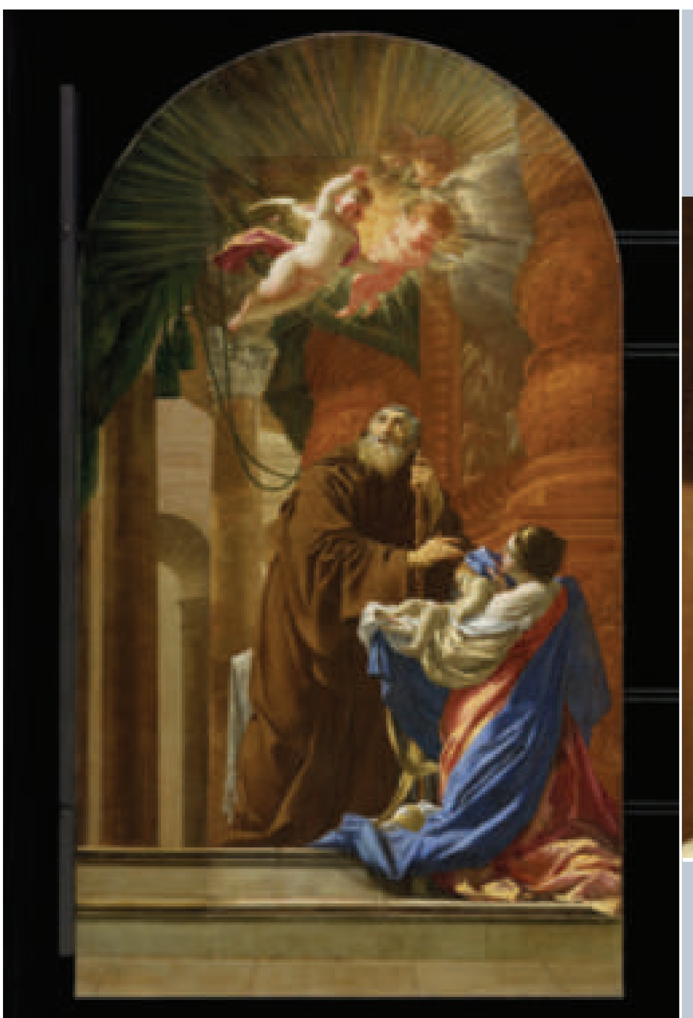
Toiles au format modifié, couches non originales de vernis et de surpeints, signature parfois suspecte, dimension démesurée, couche picturale écaillée, détails masqués, déchirures sont quelques-uns des problèmes devant lesquels se retrouvent les restaurateurs de l'atelier des peintures. Entre l'identification du problème et l'application d'une solution e cace, bien des traitements auront été envisagés, voire expérimentés, avant de trouver une réponse adéquate. Un travail tout en nuances et en retouches pour redonner luminosité, coloration et tonalité à ces œuvres ainsi qu'une intégrité qui permet de les admirer à nouveau.

LES REPENTIRS DE SIMON VOUET

En 1992 commençait à l'atelier des peintures la restauration du tableau de Simon Vouet (1590-1649), *Saint François de Paule ressuscite un enfant*. Il s'agissait du début d'un vaste chantier de restauration qui allait permettre de traiter, de 1992 à 2005, sept tableaux du fonds Desjardins achetés en 1824 par le curé Joseph Lacasse pour décorer les murs de son église de Saint-Henri-de-Lévis.

Qu'est-ce que le fonds Desjardins ?

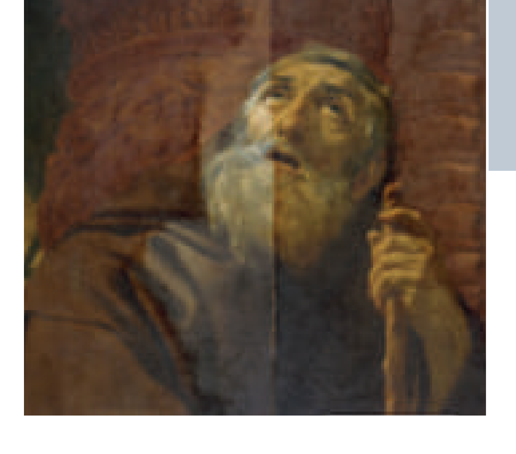
Le fonds Desjardins se compose d'un ensemble de 180 tableaux. Il doit son nom à l'abbé Louis-Joseph Desjardins qui les a acquis en France pendant la Révolution française. Pendant cette période trouble, les églises ont été dépouillées de leurs toiles religieuses qui ont été mises en vente. C'est dans ce contexte que l'abbé Desjardins achète les tableaux qu'il expédie à son frère à Québec, chanoine chez les Augustines et les Ursulines. Les œuvres roulées sur des tuyaux de poêle quittent la France pour l'Angleterre et de là vers New York. C'est en charrette que les toiles aboutissent finalement à Québec, entre 1817 et 1820, après un dangereux périple et deux mois de traversée. Ces peintures allaient avoir une grande influence sur le développement de la peinture au Québec ; restaurées à leur arrivée à Québec par de jeunes artistes travaillant dans cette ville (Louis-Hubert Triaud, Joseph Légaré, Antoine Plamondon, Théophile Hamel) plusieurs d'entre elles ont ensuite été copiées. Par exemple, le tableau de Simon Vouet a été copié en tout ou en partie au moins cinq fois par Joseph Légaré (1795-1855).



Saint François de Paule ressuscite un enfant, après traitement, Simon Vouet, vers 1640, église Saint-Henri-de-Lévis. Photo : Michel Élie, CCQ



Détail de la main du saint montrant le changement de position de l'auriculaire. Photo : Michel Élie, CCQ



Détail en cours de dévernissage.
Photo : Michel Élie, CCQ

Comme toutes les peintures de cette église, le tableau de Vouet a été agrandi en 1878 par un restaurateur qui en a modifié la taille et le format (3,35 x 1,87 m) pour les harmoniser au style de l'église. Lors de sa restauration, le retour au format original (2,65 x 1,40 m) n'a pas été retenu étant donné qu'il fait maintenant partie d'un ensemble homogène formé par tous les autres tableaux agrandis de cette église. Malgré les dangers auxquels elle a été exposée, l'œuvre est en bon état, présentant peu de lacunes et une seule petite déchirure dans la partie supérieure. De la chance, certes, mais aussi le résultat d'une technique sans faille de la part de l'artiste.

Plusieurs historiens d'art doutaient que ce tableau puisse être l'original qui avait appartenu jadis à l'église des Minimes à Paris et qui était connu grâce à une gravure réalisée en 1655. Sa restauration allait prouver qu'il s'agissait bien du Vouet disparu. Le retrait des couches non originales, qui trahissaient le tableau (vernis jauni, surpeints, badigeon brun), a révélé des couleurs riches et vives et une technique d'une grande maestria. Le traitement a aussi mis au jour, à plusieurs endroits, des « repentirs » de l'artiste, c'est-à-dire des changements e ectués par l'auteur au moment de la création de son œuvre. Ces repentirs, à peine visibles à l'œil nu, n'auraient jamais pu être reproduits par un copiste ; ils montrent les hésitations de l'artiste au moment de sa création et prouvent hors de tout doute qu'il s'agit bien du tableau original de Simon Vouet.

UN MYSTÈRE NON RÉSOLU : *LA VISITATION* DE L'ÉGLISE DE SAINT-ANTOINE-DE-TILLY

Cette peinture du XVIIIe siècle, *La visitation*, représente l'arrivée de Marie chez Élisabeth, sa cousine plus âgée qui lui annonce qu'elle est enceinte. Elles se trouvent au centre de la composition, en haut des marches qui mènent vers l'intérieur de la maison d'Élisabeth et de son mari Zacharie. Dans cette version de la rencontre, on note la présence des deux maris, un de chaque côté du groupe central, ainsi que d'une jeune servante. Joseph est placé à l'avant-plan, le dos tourné aux femmes ; il s'occupe de décharger un âne dont on ne voit que la tête et la patte. Zacharie, pour sa part, sort de la maison et regarde, un peu surpris, les deux femmes. La servante n'est que partiellement visible derrière Marie et tourne le regard vers les activités de Joseph.

Sur cette toile de grande dimension (297 x 254,5 cm), les personnages sont disposés sur une diagonale qui monte très légèrement vers la droite. Les cousines occupent presque tout l'espace, tandis que leurs maris semblent confinés en périphérie de la composition, sentiment accentué par le fait que les deux bords verticaux du tableau ont été coupés.

De plus, des rajouts triangulaires ont été cousus dans les coins supérieurs pour donner un format rectangulaire à l'œuvre. Beaucoup de tableaux anciens ont subi ce genre de modification de format pour diverses raisons, souvent parce qu'il était plus simple de fabriquer des châssis et des cadres rectangulaires.

Le retrait des couches non originales de vernis et de surpeints a permis de retrouver la coloration claire, lumineuse et délicate de ce tableau. Lors de la mise au nu du revers du support de toile du tableau par le retrait de l'ancienne toile de rentoilage, on a constaté qu'une partie de la couche picturale originale avait été repliée dans les coutures qui joignaient les rajouts au tableau. La tonalité de cette petite bande de peinture le long des coutures s'accordait bien avec la couleur claire du ciel après le retrait des surpeints.

On peut supposer qu'au moment de la pose des coins rajoutés, le tableau présentait déjà un aspect sombre, car la couleur des rajouts s'accordait avec la surface avant nettoyage. Le format original du tableau n'étant pas connu, il a été décidé de conserver les coins sombres en les réintégrant avec la surface nettoyée plus claire lors de la retouche finale.

Avant le dévernissage, le tableau portait la signature de « Oudry » dans le coin inférieur droit. Cette signature, qui n'était pas originale, laissait les historiens d'art perplexes. Elle avait été appliquée à une date inconnue sur les surpeints et retirée au début du dévernissage ; par contre, le nettoyage a révélé quelques lettres près du bord dans le coin inférieur droit : « D » suivie de « E », ou « B », puis une deuxième ligne en dessous « EX D », suivie d'un début de lettre maintenant illisible. Il est devenu évident que la signature originale avait été supprimée lorsque le tableau a été coupé à un moment indéterminé de son histoire.

Le récent traitement a laissé des questions en suspens : qui donc a peint cette belle œuvre et quel en est le format original ? Il appartient maintenant aux historiens de l'art de résoudre ces énigmes.



1 Détail pendant le dévernissage du tableau. Photo : Rachel Benjamin, CCQ
2 La signature de « Oudry » a été retirée dès le début du dévernissage. Photo : Michel Élie, CCQ
3 La mystérieuse signature trouvée lors du nettoyage du tableau. Photo : Rachel Benjamin, CCQ
4 *La visitation*, après traitement, attribuée à Jacques Oudry, XVIII[e] siècle, église de Saint-Antoine-de-Tilly. Photo : Michel Élie, CCQ

UNE INTÉGRITÉ RETROUVÉE : *LA FRANCE APPORTANT LA FOI AUX HURONS DE LA NOUVELLE-FRANCE*

Le tableau *La France apportant la foi aux Hurons de la Nouvelle-France* est le plus emblématique du Régime français à faire partie du patrimoine québécois. Appartenant aujourd'hui aux Ursulines de Québec, il a d'abord été la propriété du Collège des Jésuites de Québec. Ce sont les Hurons qui auraient fait don du tableau aux Jésuites en 1666, à l'occasion de la fête de la Sainte-Trinité. Il est entré chez les Ursulines de Québec au début du XIXe siècle, à la suite du décès du dernier jésuite.

La restauration de cette œuvre exceptionnelle, une icône de l'art au Québec et au Canada, présentait un défi passionnant à relever. Entreprise en 2005, elle s'est terminée en 2008 après 1 000 heures de travail.

Ce qui s'annonçait au départ comme une restauration sans surprise s'est avérée une opération délicate. En e et, un épais vernis jauni cachait d'importants surpeints recouvrant toute la moitié supérieure de l'œuvre originale. Ces surpeints très anciens, réalisés probablement par les Ursulines au moment d'accueillir l'œuvre en leurs murs, visaient sans doute à cacher la nudité des angelots (surpeints de pudeur), mais aussi à rafraîchir le ciel, les montagnes, les arbres et le fleuve. Mais ce faisant, les religieuses ont aussi apporté un changement au relief des montagnes, à l'aspect du feuillage des arbres et à la couleur du ciel. Réalisés avec du blanc de plomb, ces surpeints étaient très résistants et impossibles à enlever avec des solvants sans endommager la peinture originale. Heureusement, la présence d'un ancien vernis, localisé entre la peinture originale et les surpeints, a permis de les retirer mécaniquement, à l'aide d'une fine pointe métallique.

Cependant, avant de procéder à cette intervention, il fallait obtenir l'autorisation des Ursulines. Pour ce faire, des historiens de l'art, la représentante du Musée des Ursulines et celle de la communauté religieuse se sont concertés avec la restauratrice du Centre afin d'aider les religieuses à prendre une décision éclairée. Elles ont accepté d'enlever l'ensemble des surpeints afin de redonner à cet important tableau son aspect original et son intégrité.

■ Surpeints de pudeur avant traitement. Photo : Michel Élie, CCQ



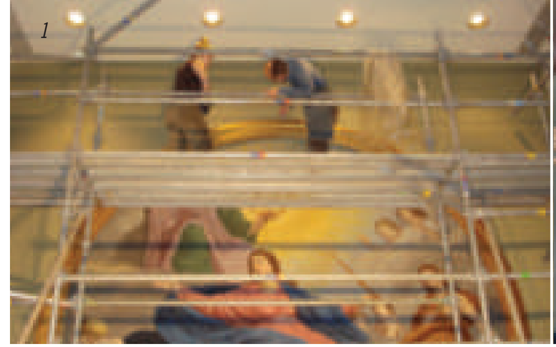
■ Sous les surpeints de pudeur se trouvent les anges tels qu'ils ont été peints par l'artiste. Photo : Michel Élie, CCQ







1 *La France apportant la foi aux Hurons de la Nouvelle-France*, avant traitement, anonyme, XVIIe siècle, monastère des Ursulines de Québec. Photo : Michel Élie, CCQ
2 Après traitement. Photo : Michel Élie, CCQ





1 À elle seule, la réinstallation de l'œuvre a constitué une tâche d'envergure. Photo : CCQ
2 Retouches de peinture. Photo : Élisabeth Forest, CCQ

LA RENAISSANCE D'UNE ŒUVRE : *LE TRIOMPHE DE LA VIERGE*

La restauration du *Triomphe de la Vierge*, une peinture murale circulaire réalisée par William Berczy (1744-1813) en 1810 pour orner la voûte de la première église Notre-Dame de Montréal a permis une véritable renaissance de l'œuvre. Peinte sur toile en atelier, puis marouflée (collée) au plafond de l'église, l'œuvre circulaire de quatre mètres de diamètre servait à simuler la présence d'une coupole. Pour réaliser cette ambitieuse commande, exceptionnelle au Canada à cette époque, Berczy s'est inspiré d'une gravure d'après une peinture de Charles Le Brun (1619-1690).

En 1830, l'église Notre-Dame est démolie pour faire place à l'actuelle basilique Notre-Dame. *Le triomphe de la Vierge* est alors transféré à l'église de Longueuil pour orner le plafond de la salle de lecture des Petites Filles de Saint-Joseph. En 1928, il est redonné à la basilique pour son centenaire et marouflé au plafond de la petite sacristie. En 1978, à la suite de l'incendie de la chapelle du Sacré-Cœur, adjacente à la sacristie, l'œuvre se décolle et tombe du plafond à cause de l'eau. Très endommagée, elle est alors roulée et entreposée à l'archevêché de Montréal, jusqu'à son examen au Centre.

Sa restauration a posé plusieurs défis importants, mais elle a révélé l'aspect original de cette œuvre remarquable. Ce projet, le plus long jamais réalisé à l'atelier des peintures, s'est échelonné sur plus d'un an, de juin 2006 à août 2007, pour un total de 2 000 heures, et a nécessité le travail assidu de trois restauratrices.

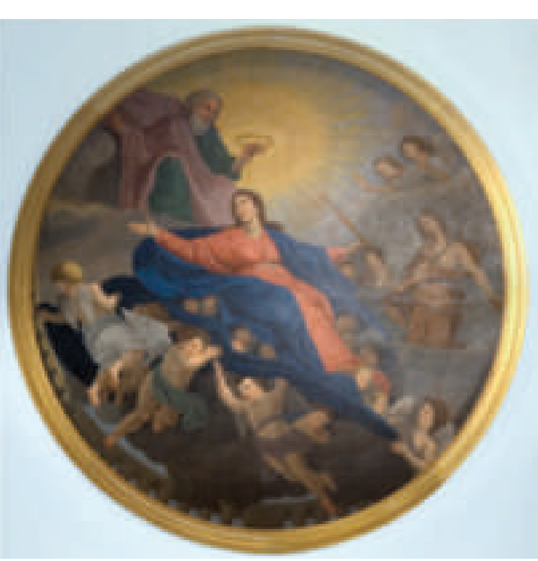
La restauration a permis de stabiliser la couche picturale écaillée et instable, d'enlever les importants surpeints qui recouvraient la peinture originale, d'aplanir et de consolider la toile, de mastiquer et de retoucher les innombrables lacunes. L'autre défi était de nature technique et logistique, notamment à cause de la grande dimension du tableau et de son format circulaire. Par exemple, pour faciliter les opérations et l'accès à toutes les parties de l'œuvre, celle-ci a été installée sur une table-chevalet munie de deux rouleaux Sonotube® permettant de la rouler dans un sens ou dans l'autre au fil du travail.

L'accrochage et l'encadrement ont été particulièrement complexes et la collaboration de l'atelier des meubles a été précieuse : le format circulaire devait être respecté et l'œuvre devait pouvoir être montée et démontée facilement sur un mur en vue d'un déplacement éventuel, et ce, dans des lieux dont l'accès et l'espace étaient restreints. Elle a ainsi été suspendue et mise en place grâce à un système de velcro et de poulies, puis agrafée sur des montants de contre-plaqué préalablement vissés au mur. Un cadre de style néoclassique a été fabriqué en huit sections posées sur le pourtour de l'œuvre et fixées au contre-plaqué sans quincaillerie apparente.

À l'automne 2007, *Le triomphe de la Vierge* était accroché au Musée des beaux-arts de Montréal pour une exposition soulignant le 350e anniversaire des Sulpiciens. Il est désormais installé à la basilique Notre-Dame de Montréal, au-dessus de l'escalier menant à la chapelle du Sacré-Cœur.



Le triomphe de la Vierge, pendant traitement, William Berczy, 1810, fabrique de la paroisse Notre-Dame de Montréal. Photo : Michel Élie, CCQ



Après traitement. Photo : CCQ

TOUT UN DÉFI PHYSIQUE : *LA DESCENTE DE CROIX*

Yves Tessier (1800-1847) est surtout connu comme peintre religieux, mais aussi comme portraitiste et restaurateur. Il est l'apprenti du peintre Jean-Baptiste Roy-Audy (1778-1848) et copiste des tableaux du fonds Desjardins. Il réalise en 1824 une copie de *La descente de croix* peinte par Charles Lebrun (1619-1690) pour la chapelle des Carmélites de Lyon vers 1679, elle-même inspirée de celle de Rubens à la cathédrale d'Anvers. Le tableau de Tessier se trouve à l'église de Saint-Marc-sur-Richelieu qui compte plusieurs tableaux, dont quatre de Tessier que le Centre a eu le mandat de traiter.

L'écaillage et les soulèvements en cuvette qui a ectaient ce tableau ont nécessité une consolidation presque généralisée de la couche picturale, avant d'e ectuer toute autre intervention.

Il fallait travailler le tableau à plat pour consolider l'écaillage. Étant donné sa très grande dimension (276,6 x 193 cm), une passerelle a dû être installée pour atteindre le centre. L'opération s'est faite durant plusieurs jours à plat ventre, une position inhabituelle et occasionnant même quelques ecchymoses.

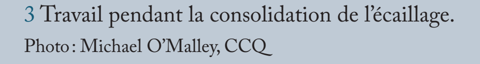
À la suite de cette étape importante, le traitement a pu se poursuivre : le nettoyage, e ectué avec les solvants appropriés, a révélé un tableau aux couleurs plus vives ainsi que de nombreux détails qui étaient jusque-là masqués par les couches de saleté et de vernis, incrustées les unes dans les autres.

Les déformations de la toile ont ensuite été résorbées. La toile mince et faible a été renforcée en collant au revers une autre toile. Ce procédé est appelé « doublage » ou « rentoilage ». Par la suite, les lacunes ont été mastiquées et retouchées.

1 Détail de l'écaillage et du soulèvement en cuvette de la couche picturale. 2 Détail après traitement.
Photos : Michel Élie, CCQ







3 Travail pendant la consolidation de l'écaillage.
Photo : Michael O'Malley, CCQ

4 *La descente de croix*, après traitement, Yves Tessier, 1824, église de Saint-Marc-sur-Richelieu.
Photo : Michel Élie, CCQ

S'AGIT-IL DE FRANÇOIS-MADELEINE D'YOUVILLE ?

Le portrait de François-Madeleine d'Youville fait partie de la collection du Musée du Château Ramezay à Montréal. Il ne porte aucune marque ou inscription pouvant indiquer sa provenance. Seules la tradition orale et les archives de la Société numismatique de Montréal servent de guide pour identifier le personnage comme étant François-Madeleine d'Youville (1700-1730), le mari de Marie-Marguerite Dufrost de Lajemmerais (1701-1771), fondatrice des Sœurs grises et première directrice de l'Hôpital général de Montréal.

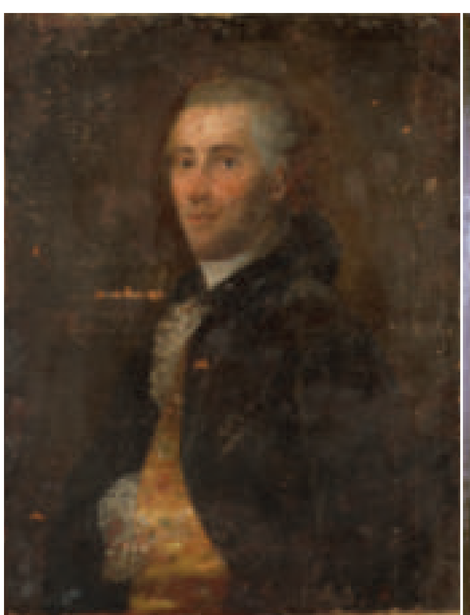
À première vue, le portrait était pratiquement illisible en raison du vernis jauni, de nombreuses pertes de matière et des soulèvements de la peinture. De plus, de multiples retouches anciennes et des masticages grossiers avaient été exécutés avec divers matériaux tels que la cire et l'aquarelle, lors de traitements antérieurs.

Pour restaurer ce tableau, on a d'abord stabilisé la couche picturale à l'aide d'un adhésif pour ensuite e ectuer un nettoyage de la surface. Le dégagement des couches d'anciens vernis jaunis et de surpeints a permis la redécouverte de la matière picturale originale sous-jacente, qui était assez bien préservée malgré les importantes lacunes. Pour atténuer les zones de dommages, les lacunes ont été comblées avec des masticages à base de cire et de craie. À l'aide de moulages prélevés à la surface du tableau, là où la matière était demeurée intacte, les masticages de cire ont ensuite été texturés et retouchés.

Par ailleurs, même si l'œil droit du personnage avait presque complètement disparu, il a pu être recréé grâce à l'œil intact qui a servi de modèle. Seules les lacunes et les petites zones d'abrasion ont été retouchées avec des médiums réversibles, afin qu'elles s'harmonisent aux couleurs environnantes. Les retouches terminées, un vernis de protection a été appliqué. Puis, dans son nouvel encadrement, le tableau restauré a pu retrouver sa place sur les murs du Grand Salon des portraits du Château Ramezay.

Ce travail important de restauration illustre bien le but de la restauration qui n'est jamais de redonner à l'œuvre son apparence initiale, mais plutôt d'intégrer les dommages pour redonner à l'œuvre une apparence uniforme, sans trahir les e ets du passage du temps.

Par ailleurs, la restauration a remis en question l'identité de l'homme représenté. En e et, selon des chercheurs et des conservateurs de costumes, le style du portrait tout comme celui de la perruque et des vêtements se rapportent davantage à la période 1750-1760, soit près de 20 ans après le décès de monsieur d'Youville. C'est dire à quel point la restauration permet d'observer une œuvre avec un nouveau regard…



François-Madeleine d'Youville, avant traitement, anonyme, XVIIIe siècle, Musée du Château Ramezay.
Photo : Michel Élie, CCQ



Tableau à la lumière ultraviolette, après traitement. On peut constater l'étendue des retouches.
Photo : Michel Élie, CCQ

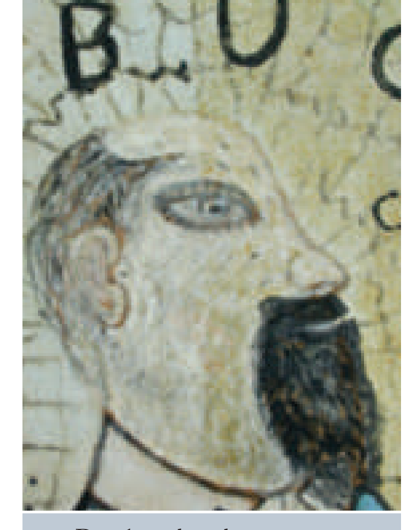


Après traitement.
Photo : Michel Élie, CCQ

MISE SOUS VERRE PRÉMATURÉE : *LA FERMETURE DE LA PULPERIE*

La fermeture de la Pulperie a été peinte par Arthur Villeneuve (1910-1990), le plus célèbre peintre naïf du Québec. Sa maison-musée, entièrement peinte, a obtenu le statut de monument historique après son décès. En 1994, elle a été déménagée sur le site de La Pulperie de Chicoutimi, dans le Musée du Saguenay–Lac-Saint-Jean. Les restaurateurs du Centre ont été mis à contribution pour sa conservation, son transfert et sa mise en valeur.

Cette peinture à l'huile réalisée en 1958 et représentant la pulperie de Chicoutimi, a été encadrée et mise sous verre prématurément. Le séchage de l'huile est un processus chimique qui peut s'étaler sur une centaine d'années même si, au toucher, la couche picturale semble sèche après quelques semaines. Cette couche picturale encore jeune avait de plus été recouverte d'une couche de protection à l'huile. C'est pour cette raison que la peinture a collé au verre de l'encadrement.



Détail pendant dévernissage.
Photo : Éloïse Paquette, CCQ

La première étape du traitement a donc été de décoller la peinture sans l'endommager : de la neige carbonique a été appliquée sur le verre de l'encadrement afin de créer un choc thermique et le froid intense a fait se séparer brusquement le verre et la peinture.

La couche picturale étant jeune, sa sensibilité aux solvants était élevée. C'est avec beaucoup de précautions qu'il a fallu nettoyer sélectivement le tableau en évitant les couleurs les plus sensibles, comme le noir et les couleurs foncées contenant du noir. Un mélange de solvants en gel a été utilisé pour nettoyer le tableau, de manière à minimiser le contact du solvant avec la surface sensible. Tous les traits noirs, et il y en avait beaucoup, ont dû être contournés et n'ont pas été nettoyés.

L'huile jaunie donnait une tonalité chaude au tableau ; une fois cette couche enlevée, les couleurs originales utilisées par le peintre ont réapparu.

Lorsqu'il a peint *La fermeture de la Pulperie*, Arthur Villeneuve ne se doutait certainement pas qu'un jour, cette fameuse pulperie abriterait sa maison-musée et ses œuvres.



La fermeture de la Pulperie, Arthur Villeneuve, 1958, après traitement.
Photo : Éloïse Paquette, CCQ

«Au moment où l'histoire de l'art prenait véritablement son essor au Québec, sous l'influence concertée des musées et des universités, la création du Centre de conservation du Québec s'est avérée un allié précieux dans le développement des connaissances et un lieu de formation essentiel.

J'ai eu la chance au cours des trente dernières années d'enseigner cette discipline ainsi que la muséologie à l'Université Concordia et à l'Université du Québec à Montréal. Les restaurateurs du CCQ ont toujours été des partenaires pédagogiques disponibles et efficaces. Ils ont répondu aux demandes de dizaines d'artistes que j'ai dirigés vers eux afin d'obtenir des conseils pour la réalisation de leurs œuvres. Plusieurs employés du CCQ ont été invités à venir donner des conférences dans le cadre de mes cours et je ne compte plus le nombre de groupes d'étudiants qui furent accueillis au Centre, année après année, afin de se familiariser avec les services qui y étaient offerts et de prendre contact avec l'univers de la restauration. Certains ont eu la piqûre et font maintenant carrière comme restaurateurs et d'autres, en tant que conservateurs de musée, ont régulièrement recours à l'expertise de ce laboratoire fort complet.

Ma collaboration la plus étroite avec le CCQ s'est concrétisée au début des années 1990. Afin d'initier les étudiants en muséologie à la conservation préventive, le service de l'audiovisuel de l'UQAM s'est associé à l'Institut canadien de conservation et au CCQ. Pendant près de quatre ans, nous avons réuni nos efforts afin de réaliser une série de 19 vidéogrammes portant sur ce nouveau secteur d'activité. Le principe de départ est bien connu, il est plus facile de prévenir que de guérir. En inculquant des pratiques de conservation aux futurs professionnels, en les sensibilisant aux fragilités des différents matériaux et aux effets des conditions environnementales, l'Université et le Centre remplissaient leur mission de formation. Le résultat est concluant, non seulement la série est toujours pertinente et utilisée quinze ans plus tard, mais elle est diffusée avec succès à travers le monde, faisant ainsi rayonner l'expertise des restaurateurs québécois et canadiens.

J'aimerais conclure en témoignant comment le CCQ, et en particulier l'atelier de peinture, constitue un atout essentiel à la recherche en histoire de l'art du Québec. Comme spécialiste de l'art historique, j'ai toujours pu compter sur les résultats du travail des restaurateurs qui permettent de mieux comprendre les secrets de la création des œuvres, d'analyser les étapes de leur évolution et de leur redonner vie. J'ai beaucoup appris de ces nombreuses heures à discuter des découvertes et des difficultés qui surgissent lors de l'intervention sur telle ou telle toile. Mon interprétation des tableaux du fonds des abbés Desjardins, d'Antoine Plamondon ou d'Ozias Leduc, pour ne citer que ces exemples, doit beaucoup au travail consciencieux des restaurateurs du CCQ. Grâce à la participation de certains partenaires, telle la Fondation du patrimoine religieux, des ensembles importants de tableaux ou des décors sont en meilleur état, des centaines d'œuvres se retrouvent maintenant sur les cimaises des musées et sont mieux appréciées du public. Longue vie au Centre de conservation du Québec!»

Laurier Lacroix, professeur
Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal

ARCHÉOLOGIE ET CULTURE MATÉRIELLE : LE PASSÉ RACONTE

Il semble impensable que les archéologues qui découvrent, étudient, manipulent, transportent et mettent en valeur des collections d'objets fragiles soient dénués de tout bagage, de toute connaissance sur la conservation, tout comme il serait improbable d'imaginer qu'un écrivain puisse ignorer l'alphabet ou un musicien ses gammes… et pourtant, telle était la situation en 1979.

Après bien des e orts, la situation semble s'être améliorée, mais demeure fragile dans la mesure où la conservation n'est pas encore bien intégrée au corpus de la recherche archéologique et où l'e ectif de restaurateurs spécialisés est limité.



Consolidation de fragments d'os sur un site archéologique à Blanc-Sablon.

Test de retrait de gra tis sur le site du Rocher-à-l'oiseau.
Photo : Louis Gagnon, projet PÉTRARQ



Pourtant, le restaurateur est un allié naturel de l'archéologue dans sa quête d'indices sur le passé. Depuis la création du Centre, de nombreuses interventions de conservation archéologiques in situ ont contribué au développement de liens entre la pratique de l'archéologue, qui met au jour des objets souvent fragiles, et le restaurateur, qui les préserve. Cette collaboration est indispensable pour aider à la conservation de la culture matérielle découverte par l'archéologue, pour permettre le moulage de structures qui vont être détruites par l'intervention archéologique ou pour assurer la préservation d'une information inédite.

Une alliance concrète

La publication *L'archéologue et la conservation - Vade-mecum québécois* illustre bien les liens qui devraient exister entre l'archéologue et le restaurateur. Ce guide décrit les interventions d'urgence à faire in situ pour la plupart des matériaux, ainsi que quelques techniques propres à l'archéologie : il contient aussi des conseils pratiques en matière de conservation préventive après la fouille.

LE SAUVETAGE DES VESTIGES DE L'ÉPAVE DU *ELIZABETH AND MARY*

La veille de Noël 1994, une épave est découverte à Baie-Trinité sur la Côte-Nord. Assez rapidement, elle est associée au *Elizabeth and Mary*, un des navires perdus de la flotte de William Phips venus attaquer Québec en 1690. Compte tenu de l'importance de l'épave et de sa situation précaire en eau peu profonde, le service d'archéologie subaquatique de Parcs Canada mène des interventions de sauvetage de 1995 à 1997. Parallèlement, l'équipe de restaurateurs du Centre participe activement aux premiers soins et au traitement en atelier des vestiges découverts.

Droit au cœur !

Une des belles découvertes de la fouille des concrétions de l'épave est sans conteste une broche en argent surnommée le Cœur du Saint-Laurent. Cadeau de fiançailles et gage d'amour traditionnel de la fin du XVIIe siècle en Écosse, cette broche est portée exclusivement par les femmes. Elle a été découverte au cœur d'une concrétion, grâce aux rayons X. Puisqu'il n'y avait aucune femme à bord du *Élizabeth and Mary*, cette broche révèle l'histoire d'amour d'un des miliciens, à qui sa douce aurait confié ce gage pour qu'il lui soit rendu un jour.

L'intervention conjointe des archéologues et des restaurateurs témoigne de la concertation entre les divers paliers de décision (municipal, provincial et fédéral) ; elle a permis de sauver la section résiduelle de la coque du navire ainsi qu'une collection exceptionnelle d'objets du XVIIe siècle, classée par le ministère de la Culture et des Communications en 1999. Il faut également signaler la mobilisation de la communauté locale ainsi que l'implication exceptionnelle des bénévoles du Groupe de préservation des vestiges subaquatiques de Manicouagan qui ont contribué au bon déroulement du sauvetage.

Les recherches menées par les archéologues, les historiens et les spécialistes en culture matérielle ont permis de mieux connaître l'expédition militaire de Phips contre Québec, la vie à bord du navire, l'architecture navale ainsi que la vie en Nouvelle-Angleterre et en Nouvelle-France à la fin du XVIIe siècle. Les interventions e ectuées par les restaurateurs ont contribué au développement de nouvelles approches de traitement pour les matériaux gorgés d'eau. La fouille fine des concrétions marines récupérées sur l'épave, qui renferment des centaines d'objets cachés dans un matériau aussi dur que du béton, n'est toujours pas achevée à ce jour. La longue et di cile tâche de les extraire de cette gangue dure et informe réserve sans doute plusieurs belles découvertes.



1 Le travail de dégagement d'une concrétion marine découverte dans l'épave du *Elizabeth and Mary*. Le retrait de la gangue dure et informe permet de mettre au jour des artefacts qui enrichissent la culture matérielle du XVIIème siècle. On voit ici la table de dégagement qui a mérité au Centre trois prix en santé et sécurité en 2006.
Photo : Michel Élie, CCQ





2 Concrétion dans laquelle le Cœur du Saint-Laurent était emprisonné.
Photo : André Bergeron, CCQ

3 Quelques objets ayant été découverts lors de la fouille du *Elizabeth and Mary*. On peut y reconnaître, entre autres, un pistolet, une poignée d'épée, des ustensiles, une tasse, une pipe et un peigne.
Photo : Michel Élie, CCQ







4 Un détail de l'image obtenue par rayons X d'une concrétion montre le Cœur du Saint-Laurent. On remarque, en haut de la broche, une grosse balle de plomb. Photo : Michel Élie, CCQ
5 Le Cœur du Saint-Laurent, avant traitement. Photo : Michel Élie, CCQ 6 Le Cœur du Saint-Laurent, un gage d'amour en argent découvert dans une concrétion marine provenant de l'épave.
Photo : Jean Blanchet, CCQ



■ Remise du couvercle du sarcophage en atelier.
Photo : CCQ

UN SARCOPHAGE SORTI DE L'OUBLI

Au cours de l'année 1964, le Musée des beaux-arts de Montréal fait l'acquisition d'un sarcophage romain en plomb datant du III[e] siècle après Jésus-Christ et provenant de la nécropole de Tyr (Phénicie antique), aujourd'hui la ville de Sour, au Liban.

Après des années d'exposition, le sarcophage était depuis conservé dans les réserves du musée. Sa structure interne, installée antérieurement à son arrivée au musée, présentait des signes de faiblesse qui se manifestaient par des déformations importantes des parois et par l'évolution de certaines fissures.

Lorsque le sarcophage a franchi les portes du Centre en 1992, il présentait un a aiblissement notable de ses parois causé par le poids considérable du couvercle écrasant les panneaux latéraux et les extrémités de la cuve.

L'étape la plus délicate de l'intervention a été de soulever le couvercle du sarcophage sans créer de contraintes mécaniques, de déformations ou de déchirures supplémentaires. Pour ce faire, on a établi, sur le pourtour du couvercle, un cadre rigide en aluminium muni de bandes incurvées s'insérant sous les rebords de celui-ci. Le sarcophage reposant sur une table hydraulique, il ne restait qu'à maintenir le cadrage du couvercle à hauteur fixe et à abaisser la table supportant la cuve.

1

2

1 Sarcophage romain en plomb, avant traitement, auteur inconnu, 200-300 apr. J.-C., Musée des beaux-arts de Montréal. 2 Sarcophage après traitement.
Photos : Michel Élie, CCQ

Les sarcophages dans les rites funéraires romains

Les rites et monuments funéraires des Romains reflètent leur croyance en une vie après la mort et révèlent souvent le statut social des défunts. Au cours du IIIe siècle, l'inhumation supplante progressivement la crémation. C'est aussi à cette période que commence la production de sarcophages en plomb.

Produits en série et même exportés, ces sarcophages devaient satisfaire une clientèle aux inclinations religieuses très variées, leur symbolisme s'appuyant principalement sur la croyance en l'immortalité de l'âme. Les sarcophages produits en Phénicie sont classés, d'après leur décoration, en trois catégories correspondant en fait aux trois principaux centres de production qu'étaient Berytus (Beyrouth), Sidon (Saïda) et Tyr (Sour).

Les sarcophages produits à Tyr, plus récents, sont aussi les plus décorés. Leurs longs côtés souvent rythmés de colonnettes sont ornés de rinceaux de vignes, de feuilles de lierre ou de laurier. Les sarcophages de Tyr appartiennent au cycle dionysiaque : celui du Musée des beaux-arts de Montréal appartient d'ailleurs à cette catégorie. L'iconographie des motifs décoratifs, bien qu'encore païenne, se teinte de références judéo-chrétiennes faisant ainsi de ce sarcophage un remarquable exemple de cette période au cours de laquelle le christianisme s'implante de plus en plus dans l'Empire romain.

Le laurier qu'il présente n'est plus la plante consacrée à Apollon, mais il rappelle l'usage d'étendre le cadavre sur une jonchée de feuilles de laurier. Les couronnes de laurier sont symbole d'immortalité. Le lierre, dont le feuillage n'est pas caduc, est aussi considéré comme un gage de la survie de l'âme. Les dauphins deviennent les emblèmes du salut de l'âme, portant sur leur dos les morts vers les îles bienheureuses de l'océan céleste. La tête de méduse vient écarter les esprits malins qui pourraient troubler le repos du mort et représente secondairement la lune qui était le terme du voyage des âmes. Le temple « syrien », aux colonnes torsadées, doit être considéré comme le portique conduisant à l'immortalité par l'arc de gloire de l'architrave.

L'ancienne structure de bois et les coussinages écrasés ont été retirés. Les parois de la cuve ont été mécaniquement remises en forme selon une ligne médiane établie à partir des sommets des extrémités en forme d'arches du sarcophage. Certains éléments hérités d'interventions antérieures, tels des vis de laiton maintenant un large doublage en plomb, ont été retirés. Ce doublage, fermant une importante brèche sur la partie inférieure gauche de la cuve, est dorénavant maintenu par des bandes de fibres de verre noyées dans de la résine de polyester. Divers autres colmatages ont été effectués à différents endroits sur les surfaces à l'aide de cette même résine de polyester. Le maquillage de ces divers colmatages et de la grisâtre bande de plomb s'est fait à l'aide d'émulsions acryliques.

Les parois du sarcophage ayant retrouvé une certaine tenue et un certain parallélisme, une nouvelle structure constituée de tuyaux d'aluminium a été placée à l'intérieur de la cuve. Présentant des arceaux coussinés de mousse de polyéthylène qui épousent parfaitement la courbure interne du couvercle, cette nouvelle structure offre dorénavant une stabilité accrue aux parois latérales et au couvercle du sarcophage.

Sorti de l'oubli et… des réserves, ce sarcophage romain est depuis exposé dans les salles du Musée des beaux-arts de Montréal, offert à la curiosité et à la fascination des visiteurs.

DES EMBARCATIONS GORGÉES D'EAU

Peu de gens savent que le Musée de la civilisation a été construit sur des lots progressivement récupérés sur le fleuve. Au milieu du XVIIIe siècle, à la fin de leur vie active, plusieurs embarcations se sont retrouvées sur cet emplacement, une grève à l'époque, pour servir de matériau de remplissage. Après leur enfouissement, c'est le jeu des marées qui a favorisé la conservation du bois en raison de la perméabilité du sol.



■ L'archéologue Daniel Laroche lors de la découverte de l'embarcation sous la maison Estèbe (aujourd'hui intégrée au Musée de la civilisation à Québec).
Photo : André Bergeron, CCQ



■ Embarcation de 1735 exposée en 2007 dans le hall du Musée de la civilisation à Québec.
Photo : André Bergeron,CCQ

Une première embarcation est découverte en 1974 au pied de la maison Estèbe, lors d'un sondage archéologique. En raison de l'absence d'expertise et d'infrastructure pour en e ectuer le traitement, elle est réenfouie, protégée avec du sable et du polyéthylène.

Dix ans plus tard, lors du début des travaux de construction du Musée, en octobre 1984, on décide de préserver ce spécimen, dont la date de fabrication est antérieure à la construction de la maison Estèbe (1752), ce qui est attesté par l'enfoncement des vestiges sous les fondations. Toute l'opération archéologique s'est e ectuée en procurant aux vestiges le suivi quotidien d'un restaurateur.

Quelques mois plus tard, un groupe d'embarcations à fond plat, similaires à celles excavées précédemment, est découvert ainsi qu'un autre à l'avant de la maison Estèbe. C'est en février 1986 que la décision est prise de redonner sa forme à la plus grande des embarcations. Aplatie et ouverte en deux au moment de sa découverte, elle devait retrouver son allure d'embarcation grâce au travail acharné de monsieur Adéodat Tremblay, ex-constructeur de navires et de chaloupes, et de monsieur Jacques Boudreault, ébéniste, et aussi grâce aux soins prolongés prodigués par les restaurateurs du Centre. Le 16 mai 1988, l'embarcation est transportée et installée au Musée de la civilisation où plus de dix millions de visiteurs ont pu depuis la contempler.

Que pouvons-nous tirer de cette expérience ? L'embarcation du Musée est le seul spécimen encore visible du patrimoine maritime d'avant la Conquête. Il reste à redonner à cette embarcation ainsi qu'aux autres la place qu'elles méritent au sein de notre mémoire collective. Témoignage de leur importance, la découverte des embarcations est citée dans le répertoire du British Museum, *Encyclopedia of Underwater and Maritime Archaeology*.

Ce projet de sauvetage a élargi les connaissances sur la batellerie légère du XVIIIe siècle qui a joué un rôle fondamental dans le développement de la colonisation française en Amérique du Nord. Mais plus encore, le sauvetage et la restauration des embarcations du Musée ont également favorisé l'émergence d'une expertise dans le traitement des matériaux gorgés d'eau maintes fois mise à profit pour le traitement de dizaines d'autres artefacts présentant les mêmes caractéristiques.

LE SECRET DE LA VERGE NOIRE

Nul autre que le restaurateur n'a un contact aussi intime avec l'objet de collection. Il l'examine sous toutes ses coutures, le photographie sous toutes les lumières, l'analyse dans toutes ses parties. Cet examen l'amène à faire parfois des découvertes renversantes.

C'est ce qui est arrivé au moment du démontage de la verge noire, cet accessoire d'apparat qui, depuis des siècles dans les rituels du parlementarisme britannique, sert à commander l'ouverture des portes de l'Assemblée nationale.

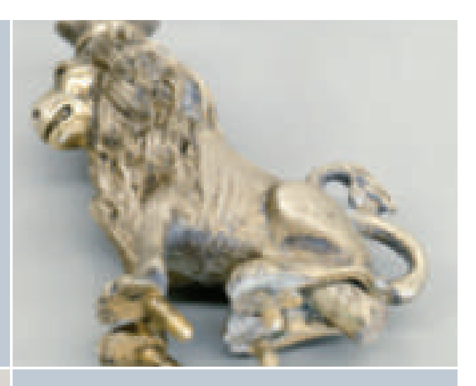
En e et, à l'intérieur du petit lion d'orfèvrerie qui couronne l'œuvre, son artisan avait dissimulé deux lettres destinées à Monsieur l'Inconnu qui, un jour, allait procéder à son démontage. Ces deux lettres rédigées à des époques di érentes témoignaient avec émotion et sincérité de la vie d'un artisan au XIXe siècle.

L’auteur des fameuses lettres

Admis à quatorze ans comme apprenti aux ateliers de son oncle l’inventeur et orfèvre Cyrille Duquet, l’auteur des lettres avait 28 ans lorsqu’il rédige son premier billet. Il confie sa crainte de devenir vieux garçon à force de se languir pour l’élue de son cœur qui semble déterminée à l’ignorer.

Treize ans plus tard, au moment où le petit lion d’orfèvrerie revient sur son établi, il y glisse le second billet. On y apprend qu’il a finalement épousé son amour d’enfance Marie-Zélia qui lui a donné deux filles et un garçon de même que « tout le bonheur qu’un homme peut désirer sur terre ». Dans chaque lettre, il inscrit la liste des artisans et apprentis en emploi dans les ateliers de son oncle.

▪ Détail montrant le lion détaché de la verge noire pour traitement. Le démontage a permis la mise au jour des lettres dissimulées à l’intérieur.
Photo : CCQ



▪ Détails des lettres enroulées serrées juste après leur retrait du lion d’orfèvrerie. Ces lettres rédigées pour la postérité, allaient révéler la vie d’un artisan au XIX[e] siècle à l’intérieur d’un atelier d’horlogerie-orfèvrerie, de même qu’une très belle histoire d’amour.
Photo : Michel Élie, CCQ



▪ Verge noire et son co ret. Cet objet est l’attribut o ciel et symbolique du gentilhomme huissier de la verge noire. Il lui sert à demander l’ouverture des portes de la chambre parlementaire comme le veut la tradition britannique. La pièce d’orfèvrerie présentée ici avant traitement provient des ateliers de l’inventeur, horloger et orfèvre Cyrille Duquet (1841-1922). Elle est la propriété de l’Assemblée nationale du Québec.
Photo : Michel Élie, CCQ

■ Dépoussiérage final après restauration de la maquette de l'Arctic, produite par Lucien Leclerc en 1977. Il s'agit d'une réplique du navire à vapeur dirigé par le capitaine Joseph-Elzéar Bernier au cours de ses nombreuses expéditions polaires (1904-1911), assurant les droits de souveraineté du Canada sur l'archipel arctique, une aventure qu'il achèvera par la prise de possession officielle de ces territoires au nom du Canada. Musée maritime du Québec. Photo : CCQ

LE PATRIMOINE DE LA VIE QUOTIDIENNE

Depuis sa création, le Centre a effectué la restauration de plusieurs centaines d'objets d'ethnologie provenant des collections muséales du Québec. Masques, paniers d'écorce, chandeliers, sacs, appelants, poupées, jouets, raquettes, instruments de cuisine : ce patrimoine de la vie de tous les jours, provenant d'un contexte autochtone ou euro-québécois, requiert souvent une intervention de restauration pour en assurer la stabilisation et favoriser sa compréhension.

Le restaurateur d'objets ethnographiques reçoit toutes sortes de spécimens de culture matérielle. Tous portent le souvenir de leur époque ou de transformations subies au cours de leur utilisation. Pour chacun, il faut définir une approche de traitement qui tient compte de ce souvenir et tente d'en préserver la trace.







1 Cheval berçant gris pommelé, modèle popularisé par la reine Victoria, seconde moitié du XIXe siècle. Avec ses yeux de verre, sa crinière et sa queue de crin véritable et ses éléments de harnachement, il s'agit d'une pièce maîtresse de la collection du Musée de Lachine. À son arrivée au Centre, sa polychromie était dans un état précaire. Photo : Michel Élie, CCQ

2 Canot d'écorce de facture traditionnelle ilnue (vers 1930) appartenant à la collection du Musée amérindien de Mashteuiatsh. À son arrivée, ce canot présentait différents problèmes, mais le plus important était la rupture des liens d'assemblage de l'écorce sur une longueur de 1,3 m qui mettait celle-ci à risque de se déchirer. Après plusieurs heures de restauration (extraction de la résine de calfatage, retrait de la moitié des varangues et reprisage de l'écorce au moyen d'un lien synthétique qui sera ensuite dissimulé par la résine de calfatage), il a repris son aspect d'origine. Photo : CCQ

3 Sarcophage de Nen Oun-Ef : couvercle. Ce sarcophage de la XVIIIe dynastie, provenant de la vallée des rois, à Thèbes, en Égypte, et la momie qu'il abrite avaient été ramenés à Québec par l'abbé Bégin, au XIXe siècle. Préparé en vue d'une exposition, cet objet a été documenté dans son ensemble, la polychromie fragile du sarcophage a été consolidée et nettoyée, sa lecture s'en est trouvée améliorée et des hiéroglyphes, jusqu'ici invisibles, ont été révélés. Photo : Jacques Beardsell, CCQ

«Avec plus de 278 000 artefacts, le Musée de la civilisation est l'une des plus importantes institutions muséales au Québec. Que ce soit pour leur mise en valeur dans les expositions ou tout simplement pour l'entretien normal de la collection nationale, ces objets patrimoniaux présentent de grands besoins en conservation préventive et en restauration et le Musée de la civilisation est privilégié de pouvoir compter sur la précieuse collaboration et l'expertise des spécialistes du Centre de conservation du Québec.

Le Centre contribue en effet à la sauvegarde du patrimoine en restaurant des dizaines d'artefacts dans les divers ateliers, dont ceux des métaux, de l'ethnologie et de l'archéologie, des papiers, de la sculpture, de la peinture, du mobilier et des textiles. Le Centre est par ailleurs toujours disposé à s'impliquer dans des projets conjoints. Parmi ceux-ci, signalons des projets de restauration particuliers pour des expositions dont Dieu, le tsar et la révolution, Cowboys dans l'âme *et plus récemment* Dragons, entre science et fiction *et* Or des Amériques.

En conservation préventive, il faut mentionner l'excellente collaboration d'une restauratrice lors du déménagement de la collection dans notre nouvelle réserve ou encore l'expertise en recherche et en datation d'artefacts des ateliers de textiles dans les dossiers d'authentification du drapeau des Patriotes.

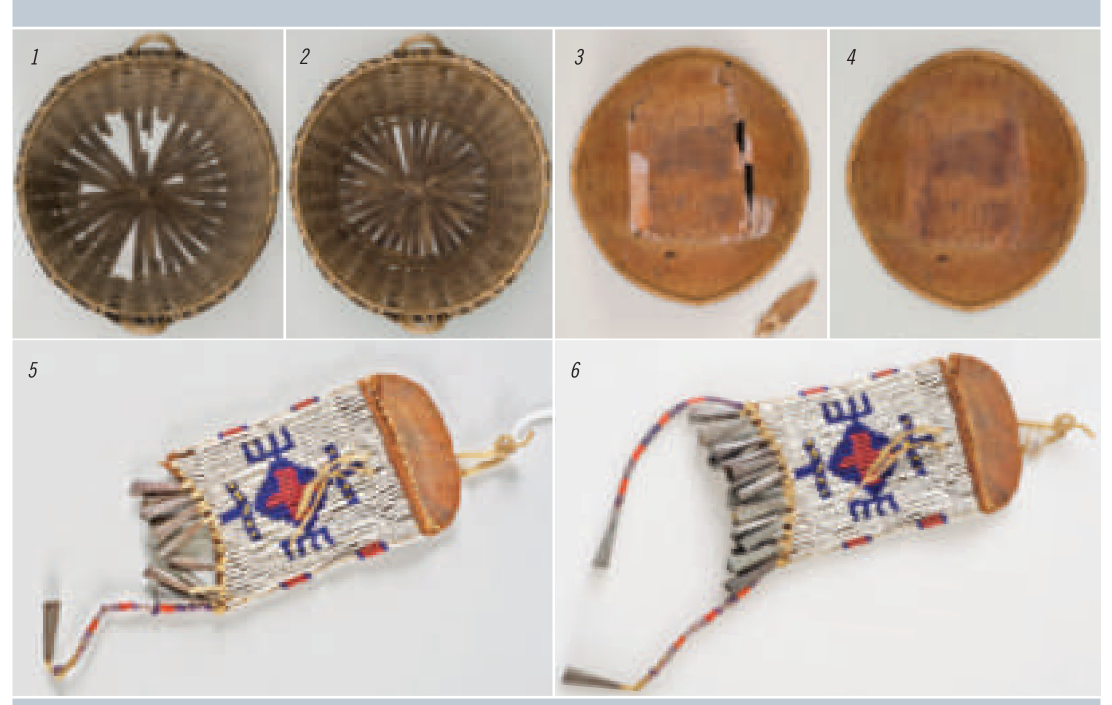
À ces projets de restauration et d'expertise s'ajoute le volet de la formation adaptée aux besoins spécifiques de nos techniciens en muséologie et de nos conservateurs. Tel fut notamment le cas avec la mise sur pied d'un atelier très intéressant sur les transports ou encore cet autre atelier sur les emballages.

Depuis quelques années, une entente avec le Centre de conservation du Québec et le Musée de la civilisation permet à une de ses restauratrices d'assurer une présence professionnelle à la Réserve muséale de la Capitale-Nationale. Cet apport est inestimable et indispensable au bon fonctionnement de la Réserve.

Le Musée de la civilisation est heureux de souligner ses nombreuses collaborations avec le Centre de conservation du Québec et espère que cette aventure conjointe puisse durer encore bien des années.»

Claire Simard, directrice générale
Musée de la civilisation

1 Panier en clisses de frêne de tradition huronne-wendat, avant traitement. 2 Panier en clisses consolidé par le remplacement de nombreuses clisses manquantes. Conseil de la nation huronne-wendat. 3 Panier fait de pièces d'écorce de bouleau cousues, avant traitement, origine huronne-wendat. Conseil de la nation huronne-wendat. 4 Panier fait d'écorce après traitement. Photos : Jacques Beardsell, CCQ



5 Sac à feu Dakota (États-Unis), avant traitement, artiste et date inconnus, Musée de la civilisation. Photo : Michel Élie, CCQ 6 Le sac à feu, après restauration, muni de nouveaux cônes clinquants, de quelques nouvelles perles et d'une nouvelle lanière. Photo : Jacques Beardsell, CCQ

« La Direction du patrimoine et de la muséologie du MCCCF tient à souligner l'expertise unique du Centre de conservation du Québec, partenaire majeur et de premier plan dans la conservation du patrimoine québécois.

Le Laboratoire et la Réserve d'archéologie du Québec bénéficient, depuis leur création, du savoir-faire exceptionnel que les professionnels du Centre ont su développer au fil des ans et qui leur permet de sauver et de remettre en état des objets archéologiques et patrimoniaux appartenant au Ministère, à des institutions muséales et à l'État québécois.

Parmi ceux-ci, on compte des milliers d'objets provenant de deux collections archéologiques de première importance pour l'État québécois, soit la collection archéologique de référence de Place Royale et la collection archéologique du Elizabeth and Mary, toutes deux classées. Nous profitons donc de l'occasion pour remercier les professionnels du Centre, et particulièrement ceux des ateliers archéologie et ethnologie et métaux, pour les soins apportés à ces artefacts.

Soulignons également l'apport des restaurateurs de l'atelier archéologie et ethnologie dans la conservation et le travail des archéologues travaillant sur le terrain grâce à la publication du guide L'archéologue et la conservation -Vade-mecum québécois. *Ce guide est d'ailleurs devenu un outil de référence essentiel pour l'ensemble de la communauté archéologique.*

Le Centre propose également aux institutions muséales un accompagnement de qualité leur permettant d'acquérir une plus grande capacité à structurer la gestion, la conservation et la protection du patrimoine (artistique, ethnologique, archéologique, archivistique et documentaire) dont elles sont responsables.

Le Centre de conservation du Québec est une ressource primordiale pour les propriétaires et gestionnaires de collections archéologiques et patrimoniales. Ce sont des gens passionnés par leur métier, toujours disponibles pour venir en aide et prodiguer de judicieux conseils.

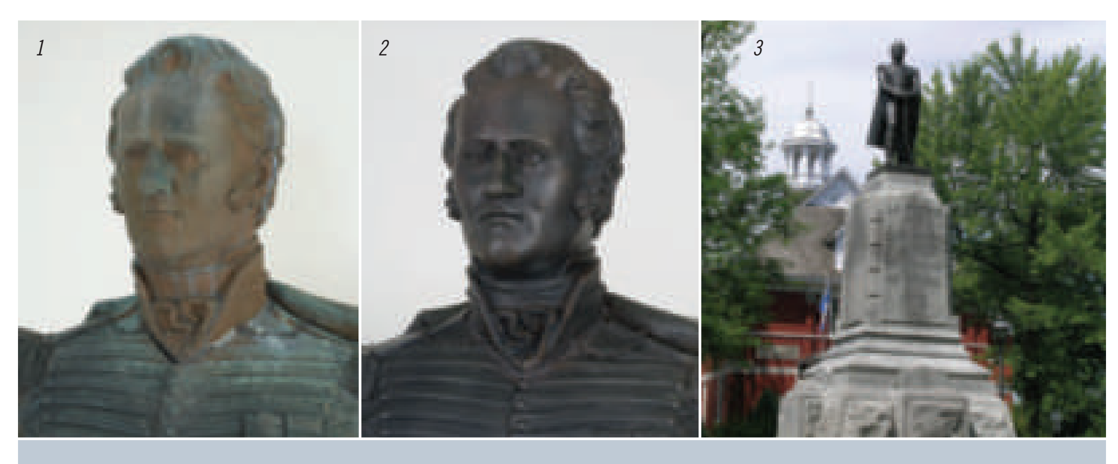
Nous les remercions pour leur contribution inestimable à la restauration et au maintien du patrimoine et leur souhaitons une bonne continuité. »

Jean Bissonnette, directeur
Direction du patrimoine et de la muséologie,
Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine

CONTRE VENTS ET MARÉES : LA RESTAURATION D'ŒUVRES EXTÉRIEURES

Investir régulièrement dans la sauvegarde de monuments commémoratifs constitue un geste important pour des villes à caractère historique ou à vocation touristique. Les sculptures se dressant sur le territoire d'une municipalité forment une collection d'œuvres d'art qui a autant de valeur qu'une collection accrochée aux cimaises d'un musée.

Exposées aux intempéries, ces œuvres nécessitent des soins particuliers. Les interventions des restaurateurs visent principalement à redonner une certaine lisibilité aux surfaces abîmées tout en leur garantissant une stabilité chimique qui permettra de contrer les e ets néfastes d'un environnement extérieur.



1 Détail de la statue de Charles-Michel d'Irumberry de Salaberry, avant traitement, Louis-Philippe Hébert, inaugurée en 1881, Ville de Chambly. Photo : Jacques Beardsell, CCQ 2 Détail de la statue après traitement. Photo : Jacques Beardsell, CCQ 3 La statue de Salaberry de retour sur son socle, après traitement. Photo : CCQ

La première intervention du Centre dans le domaine de la restauration de bronzes extérieurs remonte à l'été 1981. Elle visait à corriger les problèmes a igeant les statues du monument Louis Hébert à Québec. Œuvre d'Alfred Laliberté (1878-1953) qui s'élève au parc Montmorency, elle comporte trois personnages, soit Louis Hébert, Marie Rollet et Guillaume Couillard. Malheureusement, ces statues avaient été lavées à l'acide chlorhydrique.

Ce sauvetage in extremis marquait une première collaboration entre le Centre et la Ville de Québec, et du coup, pour le compte d'une municipalité. En e et, depuis 1981, plusieurs dizaines de bronzes extérieurs ont été restaurés par l'atelier des métaux et des pierres tant en laboratoire qu'in situ. Mentionnons notamment la restauration des monuments Jacques Cartier en 1982 et Samuel de Champlain en 1983.

De 1991 à 1993, la totalité des bronzes commémoratifs de la Ville de Québec a été traitée. De 1997 à 2000, c'est au tour des bronzes de la façade de l'Hôtel du Parlement à faire l'objet de traitements. Récemment, le bronze associé au monument Salaberry à Chambly (1880) a été restauré en atelier : il s'agit du premier bronze du sculpteur Louis-Philippe Hébert et le premier conçu par un artiste canadien.

Ainsi au fil des ans, l'atelier métal et pierre a o ert son expertise auprès de di érentes villes telles Montréal, Sherbrooke, Gatineau, Trois-Rivières, Chambly, Lévis et Québec, sans oublier Travaux publics Canada pour divers projets de restauration de bronzes commémoratifs.

LA TOUR DU PARLEMENT : UN DÉFI DE HAUTE VOLTIGE

La construction de l'Hôtel du Parlement de Québec, œuvre de l'architecte Eugène-Étienne Taché, s'est échelonnée de 1877 à 1886. À l'hiver 2006, un examen de la tour du Parlement a été e ectué à bord d'un panier de grue à plus de 40 mètres de hauteur.

On constate que, malgré la grande qualité des ornements sculptés dans le calcaire de Saint-Marc, le Parlement a subi plusieurs campagnes de travaux plus ou moins heureuses dans le passé. La pierre a été nettoyée à la brosse d'acier, au jet de sable et les remplacements de pierre ont été faits avec du béton et des armatures d'acier ordinaire qui ont rouillé et endommagé la pierre.

À la suite du rapport d'expertise, l'Assemblée nationale a confié au Centre le mandat d'e ectuer des tests de nettoyage et de consolidation sur les ornements. Une fois les travaux enclenchés, la participation du Centre s'est élargie à la surveillance de chantier en collaboration avec les architectes.

Les visites hebdomadaires de chantier ont conduit les restauratrices à côtoyer les maçons, les sculpteurs et à arpenter les quatre façades de la tour sur plus d'une dizaine de niveaux d'échafaudage. À la suite de chacune de ces visites, un rapport incluant des commentaires, recommandations et informations techniques était transmis aux architectes concernant les travaux e ectués (ou à e ectuer) sur les ornements sculptés.

1 Surveillance de chantier e ectuée tout au long des travaux de réfection de la maçonnerie de la tour principale de l'Assemblée nationale du Québec. Photo : Michel Élie, CCQ 2 Travail de micro-abrasion destiné à nettoyer les chapiteaux de pilastres de la tour Jacques-Cartier de l'Assemblée nationale du Québec. Photo : Michel Élie, CCQ 3 La tour de l'Hôtel du Parlement, érigée de 1877 à 1886, d'après les plans de l'architecte Eugène-Étienne Taché. Photo : Jérôme-René Morissette, CCQ



La restauration de la tour du Parlement représentait un défi particulier étant donné sa dimension, le délai extrêmement court et surtout en raison de l'importance du bâtiment classé site historique national. Les travaux de restauration ont comporté de nombreuses di cultés, sans parler des contraintes logistiques et techniques d'un chantier où se côtoient plusieurs corps de métiers. Entre autres, la pose de la feuille d'or sur les inscriptions gravées a dû se faire de soir, afin d'éviter le tumulte et d'avoir la tranquillité nécessaire pour e ectuer la délicate application.

Le Centre intervient depuis longtemps et de plus en plus souvent sur les composantes architecturales. Les restaurateurs travaillent de concert avec les architectes et apportent un éclairage particulier sur la composition, l'état et le traitement des matériaux.

SPLENDEUR DES ŒUVRES EXTÉRIEURES DORÉES À LA FEUILLE

Un travail de redorure fait parfois partie de la proposition de restauration pour des sculptures en extérieur – en métal, en pierre ou en bois. Or, la dorure à la feuille est un travail délicat qui demande précision et rapidité d'exécution.

Tout d'abord, la surface du matériau doit être préparée pour recevoir une ou plusieurs couches de peinture alkyde. La tonalité ainsi obtenue soutiendra le ton de l'or et la surface obtenue sera lisse comme un miroir.

Par la suite, la dorure consiste en l'application de feuilles d'or 23 carats de 8 x 8 cm apposées sur des feuilles de papier de soie que l'on coupe à la forme choisie et que l'on fait délicatement adhérer à la surface dite « amoureuse » préparée avec de la mixtion, un vernis collant à l'huile. Les feuilles métalliques appliquées sont finalement frottées avec douceur pour parfaire leur adhérence.

Sous un éclairage naturel, la brillance et le miroitement des feuilles d'or produisent un e et des plus impressionnants que ne procurent ni l'application de bronzine ni aucune peinture décorative.

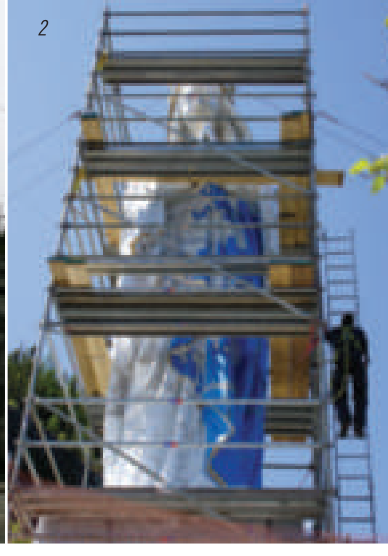
La sculpture de sainte Luce par Louis Jobin, installée au fronton de l'église de Sainte-Luce-sur-Mer depuis 1915 est un exemple de sculpture en bois recouverte d'une chape métallique et entièrement dorée à la feuille d'or. Ces feuilles d'or ont une bonne résistance aux conditions atmosphériques, mais leur finesse de deux microns d'épaisseur les expose à l'action abrasive des vents.



1 Pulvérisation d'une couche de fond colorée. Photo : Antoine Pelletier, CCQ 2 Pose de la feuille d'or. Photo : CCQ 3 Statue représentant sainte Luce, avant traitement, Louis Jobin, 1915, fabrique de Sainte-Luce-sur-Mer. Photo : Jacques Beardsell, CCQ 4 Tôle de cuivre et de plomb, après dégagement mécanique. Photo : Delphine Laureau, CCQ 5 Statue de sainte Luce après traitement. Photo : Jacques Beardsell, CCQ

1 Madone du Saguenay, avant traitement, Louis Jobin, 1881, Société historique du Saguenay. Photo : CCQ 2 Allègement mécanique (brossage et grattage des diverses couches de peinture). Photo : Mireille Brulotte, CCQ



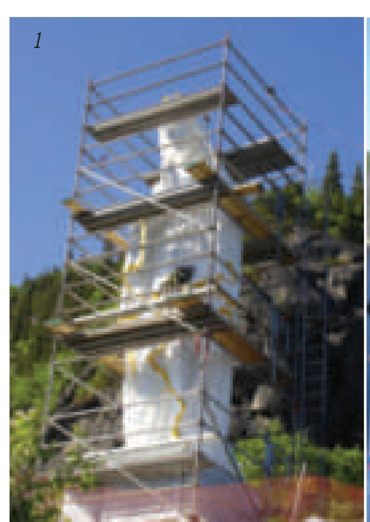


RENDEZ-VOUS AVEC *NOTRE-DAME-DU-SAGUENAY*, LA GÉANTE DU FJORD

En plein cœur du ord du Saguenay, piquée dans l'escarpement du Cap-Trinité, s'élève une œuvre colossale du sculpteur Louis Jobin, *Notre-Dame-du-Saguenay*. Faisant plus de neuf mètres de haut, elle est composée de tôles de plomb façonnées sur une structure en bois sculpté sommairement. L'œuvre datant de 1881 est une commande de Charles-Napoléon Robitaille, un voyageur de commerce qui fit la promesse de faire ériger une statue de la Sainte Vierge après avoir frôlé la mort dans l'eau glacée du Saguenay.

Avec le temps, le blanc de son manteau avait été remplacé par du bleu foncé et le liséré fait de feuilles d'or, par de la bronzine. Sur le plan de la logistique, ce projet constituait un véritable défi car l'œuvre est située en plein cœur du parc du Saguenay. La fenêtre de temps disponible pour la réalisation du projet était de douze jours au début de juin 2008 juste avant la haute saison touristique. Comme le site est accessible uniquement par un sentier pédestre de plusieurs kilomètres, il fallait pour e ectuer les travaux de restauration non seulement avoir de l'expérience de chantier, mais également de l'expérience en forêt, puisque les deux restaurateurs devaient camper sur place et être autonomes durant toute la durée des travaux. L'eau, la nourriture, un poêle au gaz et le matériel le plus lourd ont dû être héliportés au campement situé à un kilomètre en amont de la statue. Le montage de l'échafaudage a été confié à une firme spécialisée puisque la sculpture est en surplomb d'un précipice et de forts vents sou ent régulièrement sur le site.

La première étape a consisté à retirer de la peinture non adhérente, ce qui a révélé la présence de nombreuses fissures, et à neutraliser les produits de corrosion. Une fois le colmatage e ectué, une couche d'apprêt a été appliquée sur toute la surface puis deux couches de blanc. Grâce aux photos anciennes, il a été possible de déterminer avec précision l'emplacement et la largeur de la bande dorée. Dans un premier temps, le liséré a été tracé avec de la peinture jaune puis une couche de mixtion a été appliquée pour faire adhérer la feuille d'or sur la surface. Bien que le temps frais ait ralenti le cycle d'éclosion des mouches, leur nombre croissait de jour en jour. La dorure a dû être réalisée avec une bonne maîtrise de soi, les restaurateurs étant partagés entre le désir d'avoir un fort vent qui protège des insectes et la peur de voir ce même vent pulvériser les minces feuilles d'or avant qu'elles ne soient apposées sur la surface. Cette restauration a nécessité dix jours de travail in situ pour les deux restaurateurs campeurs.







1 Préparation du liséré (bande) destiné à accueillir la feuille d'or. Photo : Antoine Pelletier, CCQ
2 Application de la feuille d'or. Photo : Antoine Pelletier, CCQ 3 Après traitement. Photo : CCQ

LES CIMETIÈRES : UN PATRIMOINE BIEN VIVANT

À titre de hauts lieux d'histoire et de patrimoine culturel du Québec, les cimetières sont objets de préoccupation pour le Centre. Les premiers éléments du patrimoine funéraire à susciter l'émoi par leur dégradation avancée ont été les calvaires et les stèles en bois, dont un grand nombre a déjà disparu. Aujourd'hui encore, les marbres hauts et minces du milieu du XIX[e] siècle présents en de nombreux endroits sont sources d'inquiétude.

Par conséquent, plusieurs experts du Centre se sont investis depuis 1999 dans la restauration de monuments et autres constituantes des cimetières du Québec. Pensons aux stèles en fonte de fer du cimetière de Château-Richer, au calvaire de L'Ancienne-Lorette (1894) ou aux bronzes de Louis-Philippe Hébert se dressant au cimetière Notre-Dame-des-Neiges, soit un Ange de Gloire (1895), le monument Vallois-Lussier et une Pleureuse du monument Viau (1908).

Au fil de ces années, le Centre a investi des milliers d'heures non seulement dans la restauration, mais aussi dans la sensibilisation et l'expertise-conseil en rapport avec les cimetières. Il a même produit une publication intitulée *Guide pour préserver son cimetière*. Il accroît également son bagage d'expertise dans ce champ de la conservation, des savoirs et savoir-faire qui sont mis à profit ailleurs. À titre d'exemple, les connaissances et expériences accumulées sur les bétons, pierres et fausses pierres en milieu extérieur servent maintenant au traitement de sculptures religieuses et d'œuvres d'art public.

Au cours de la dernière décennie, la cadence des demandes adressées au Centre s'est accélérée et les requêtes continuent d'a uer. Les restaurateurs sont intervenus partout sur le territoire : Montréal, Québec, Sainte-Luce-sur-Mer, Saint-Séverin de Beauce, Saint-Roch-des-Aulnaies, Alma, Rivière-du-Loup et même jusqu'à Anticosti.

« La Commission des biens culturels du Québec joint sa voix à celle de tous les partenaires du Centre de conservation du Québec (CCQ) afin de lui rendre hommage et le remercier pour sa constante et précieuse collaboration depuis 1979.

Le CCQ a développé des expertises et des compétences remarquables en ce qui a trait à la protection et à la sauvegarde du patrimoine culturel québécois. Ses experts ont percé les « secrets » de la restauration des sculptures, des peintures, des textiles et des trésors d'orfèvrerie.

De plus, il collabore régulièrement, de façon toujours très stimulante, avec la Commission lors de la tenue du Comité de conservation des biens mobiliers. Il y apporte son expertise et, ainsi, contribue au rôle de la CBCQ qui avise et conseille la ministre de la Culture, des Communications et de la Condition feminine lors, entre autres, de la restauration d'œuvres d'art.

Au nom de l'ensemble des commissaires, du personnel et en mon nom, je souhaite longue vie au Centre de conservation du Québec, organisme essentiel à la préservation et à la mise en valeur des œuvres d'art et du patrimoine culturel du Québec. »

Mario Dufour, président
Commission des biens culturels



1 Stèle, avant traitement, artiste et date inconnus, cimetière d'Irlande (municipalité d'Irlande). Photo : Jean Blanchet, CCQ
2 Stèle après traitement. Photo : CCQ 3 Cimetière de la municipalité de L'Anse-Pleureuse. Photo : CCQ

FRAGILES À L'EXTRÊME

Qu'ont en commun livres, vêtements, instruments de musique ? La réponse est un usage répété en raison de leur caractère utilitaire. Cette manipulation fréquente a une conséquence directe sur leur état de conservation ou de… détérioration. Outre cette particularité, certains objets vont présenter des difficultés telles la fragilité des matériaux, des dimensions imposantes, des restaurations antérieures non adéquates et des contraintes liées à la complexité des problèmes qui les affectent. Devant un tel contexte, les restaurateurs doivent recourir à des interventions souvent inédites et faire preuve d'une bonne dose de patience, de délicatesse et de dextérité.

UN VESTIAIRE LITURGIQUE DIGNE D'UN ROI

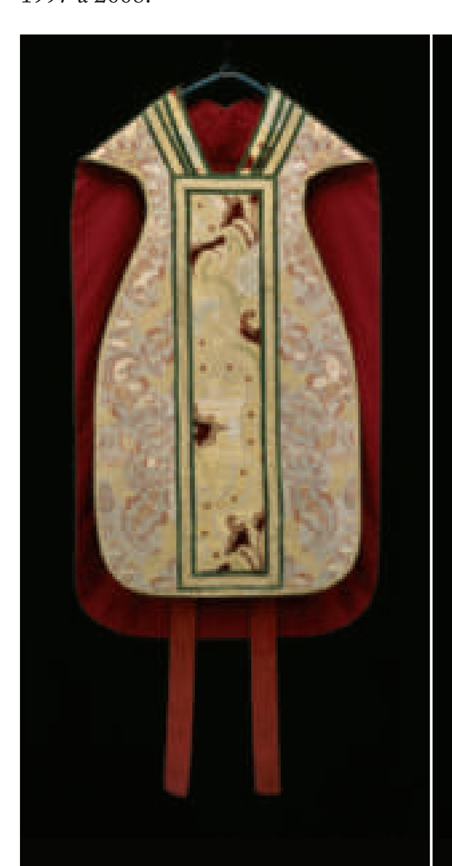
C'est à l'atelier des textiles qu'ont été traités plusieurs éléments d'un vestiaire liturgique offert par Louis XIV à la Nouvelle-France, vers 1712. Il s'agit d'un ensemble composé de six chapes, deux dalmatiques (tuniques), une chasuble et d'accessoires tels un manipule (bande d'étoffe), une étole, un voile de calice et une bourse.

Ces pièces vestimentaires ont été fabriquées en tissu façonné avec fond de satin, broché de velours en soie rouge, filé or et argent sur cannelé de coton. Des contours ont été formés par des gallons liturgiques en filé or et des rubans en velours vert. Des médaillons brodés, représentant les armoiries royales de France et de Navarre, le collier de l'ordre de Saint-Michel et celui de l'ordre du Saint-Esprit ont été cousus en applique au dos des chapes, de la chasuble et des dalmatiques. On y distingue également l'initiale « L » pour Louis, roi de France.

Malheureusement, ces précieux textiles, remisés longtemps dans un placard trop humide ont été attaqués par des moisissures en 1984. Le dépistage de contaminants a été effectué par une analyse du Département de phytologie de l'Université Laval. À cette époque, ils ont été traités par le Centre pour restreindre la propagation de l'infestation et les stabiliser.

En plus d'avoir subi des dommages de nature biologique, ces textiles étaient très abîmés par un usage répété pour les processions religieuses. Il manquait le fil de chaîne en soie à de nombreux endroits, ce qui avait pour effet de laisser de nombreux fils d'or et d'argent lâches, détachés du fond. Il y avait même d'anciennes restaurations : certains fils métalliques avaient été coupés, ce qui laissait voir le fond de soie écrue.

C'est en 1997 que débutent les traitements de nettoyage et de stabilisation. Une partie importante du travail a été de consolider, à l'aiguille chirurgicale, les fils lâches et détachés avec du fil d'organsin, un fil de soie très fin. Ainsi, ce sont près de 2 000 heures de restauration qui ont été consacrées à cet ensemble de 1997 à 2008.

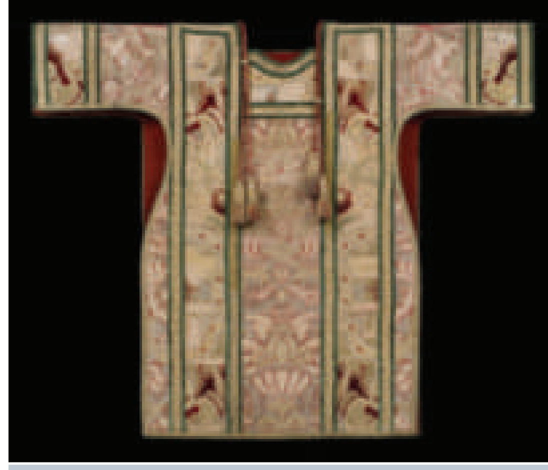




Chasuble après traitement, recto et verso.
Photos : Michel Élie, CCQ



Détail de l'emblème royal de la chasuble.
Photo : Michel Élie, CCQ




Dalmatique après traitement, recto et verso.
Photos : Michel Élie, CCQ

Ce travail a permis une meilleure manipulation de ces tissus anciens et facilité la présentation en exposition. On a pu admirer ces textiles dans plusieurs expositions du Musée de la civilisation, comme *Le Temps des Québécois* et *francois, premier evesque de quebec*. Propriété de la fabrique Notre-Dame de Québec, ces textiles font partie d'une collection importante du patrimoine religieux québécois et sont en dépôt permanent au Musée de la civilisation.

UNE ROBE EN TAFFETAS QUI PREND DU GALON

En 1996, le Musée du costume et du textile du Québec situé à Saint-Lambert demande au Centre de traiter une robe en ta etas de soie datant de 1850. Cette robe a appartenu à Catherine Zéphyrine ompson, née en 1826 à Saint-Hyacinthe et qui, en 1850, épouse Louis-Antoine Dessaules de la famille seigneuriale de Saint-Hyacinthe. Cette robe devait être la vedette d'une exposition intitulée *La Mariée dévoilée*, *mode 1840-1940* présentée en 1998.

Le traitement de la robe a été divisé en trois étapes. En premier lieu, un mannequin en ethafoam (mousse polyéthylène) a été fabriqué, ceci pour plusieurs raisons : documentation photographique, traitement, transport, exposition et entreposage de la robe au Musée.

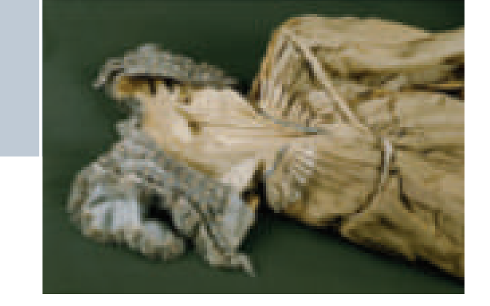
À la deuxième étape, un cerceau et les plis non originaux ont été décousus afin de rétablir son allure d'origine. Les multiples faiblesses ont été renforcées en utilisant de la soie et des fils de soie très fins teintés aux couleurs originales. Pour ce faire, des teintures ont été réalisées dans l'atelier des textiles selon des procédés industriels. Le tissu de renforcement en tulle, acheté en Angleterre, a été fabriqué sur une machine datant de 1850 pour donner la même texture que la robe originale.





1 Robe de soirée de ta etas de soie, avant traitement, artiste inconnu, vers 1850, Musée du costume et du textile du Québec. 2 Robe après traitement.
Photos : Michel Élie, CCQ

Robe pendant traitement.
Photo: Michel Élie, CCQ



La troisième et dernière étape a consisté à défroisser la robe à l'aide d'un appareil à vapeur à l'eau déionisée et de petits instruments chirurgicaux.

Le traitement de cette robe a eu des répercussions importantes durant l'année 1998 à l'occasion du 250e anniversaire de fondation de la ville de Saint-Hyacinthe. Le centre d'exposition Expression et le Centre ont travaillé à la réalisation de l'exposition *Cri du taffetas froissé* présentée au bureau touristique de cette ville où une copie de la robe a été exposée.

De plus, une reproduction de la robe a été portée par une conseillère de la Ville de Saint-Hyacinthe lors des activités estivales touristiques. Enfin, des copies du patron de la robe ont été réalisées dans le cadre d'une activité Sympo-Fibres, une collaboration du Cégep de Saint-Hyacinthe et du Centre des technologies du textile. Elles ont par la suite été distribuées pour inspirer les participants à un concours de robes pour un bal costumé. Il s'agit là d'un bel exemple des retombées du travail de restauration qui rejoignent le grand public.

LA PLUS ANCIENNE COURTEPOINTE EN AMÉRIQUE DU NORD

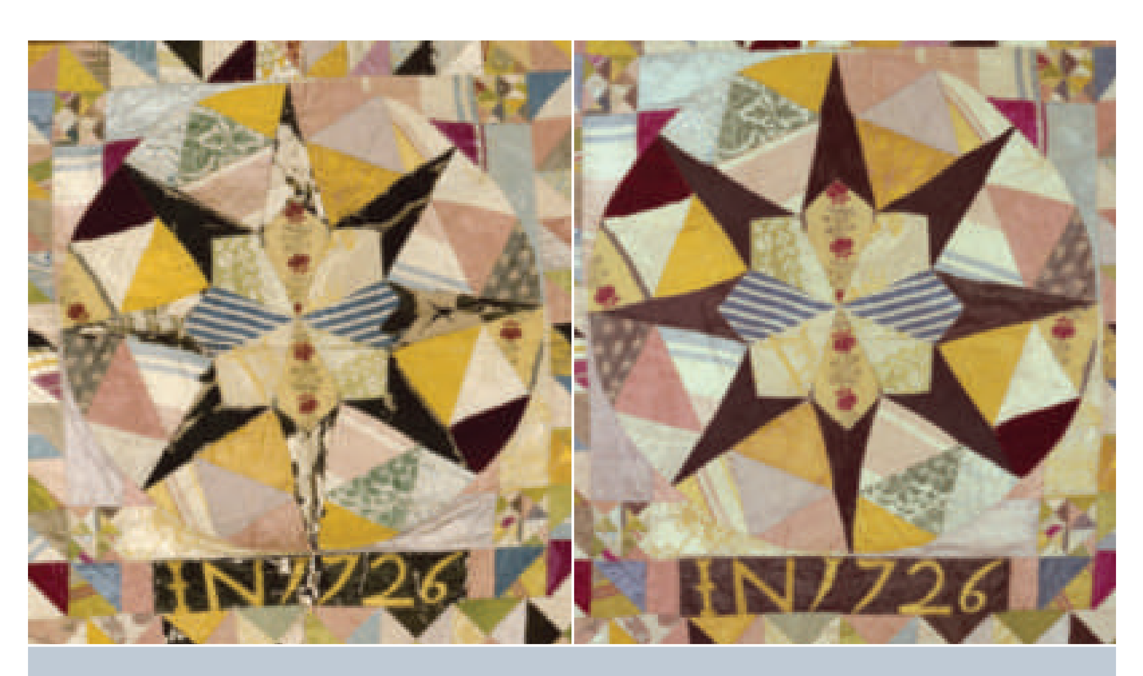
Une courtepointe à base de triangles avec l'inscription « 1726 » provenant du Musée McCord de Montréal a été reconnue comme la plus ancienne en Amérique du Nord. Elle a appartenu à madame John Cridiford (née Purnell, 1811-1868) de Montréal. Les documents d'immigration précisent que les parents de John et Elizabeth Pridham Cridiford ont quitté Norwich en Angleterre, possiblement avec cette courtepointe, pour arriver au Canada en 1832.

Ce couvre-lit, principalement en soie, mesure 207 x 197 cm et se compose de rangées de triangles autour d'un médaillon central représentant une étoile à huit pointes.

La restauration a été exécutée par l'atelier des textiles avec la collaboration de celui des œuvres sur papier. Il a nécessité près de 500 heures de travail pour traiter la bordure, les gabarits de papier, les triangles en tissu et la doublure.

Les faiblesses à la bordure ont été consolidées par la couture de fil de soie très fin. Les gabarits en papier ont été laborieusement renforcés par toute une série de traitements : application de solvant non aqueux, d'adhésif, de di érents types de papier. Les triangles en tissu manquants, déchirés et fragiles, ont été remplacés et stabilisés respectivement à l'aide de pièces de soie et de lainage d'armure et de texture semblables à celles des pavés originaux. Ces tissus ont été teints à l'aide de colorants synthétiques harmonisés avec les couleurs du tissu restant. Les tissus de consolidation ont été maintenus en place à l'aide d'un fil de soie de petit calibre ou d'empois d'amidon.

Finalement, la doublure a été nettoyée sur une table de succion, renforcée par une doublure teinte également avec des colorants synthétiques et tenue en place à l'aide d'empois d'amidon.



Détail du médaillon central de la courtepointe avant traitement.

Détail après traitement.

Photos: Guy Couture, CCQ



■ Courtepointe, avant traitement, artiste inconnu, vers 1726, Musée McCord de Montréal.
Photo : Guy Couture, CCQ

■ Courtepointe après traitement.
Photo : Guy Couture, CCQ

Reconstitution du panorama pendant traitement. Photo : CCQ

BAIN DE JOUVENCE POUR LE *PANORAMIC VIEW OF SHERBROOKE...*

En 1985, *Panoramic View of Sherbrooke from the East Side of the River St.Francis in the District of St.Francis, Province of Quebec in 1834*, une œuvre de grande dimension attribuée à l'abbé J.L.H. Roy et appartenant au Musée du Séminaire de Sherbrooke est arrivée au Centre pour être restaurée. Ce dessin à l'encre, rehaussé d'aquarelle, marouflé sur toile, présentait un papier sale, très acide, fragile et fragmentaire avec plusieurs pertes. L'inégalité de la couleur et le ternissement du papier suggéraient que la surface avait déjà été vernie. Cependant, les tests ponctuels ont révélé une couche d'enduit non résineuse, quasiment insoluble.

Par conséquent, les tests devant être réalisés pour évaluer la solubilité de la matière picturale en vue des traitements aqueux étaient rendus difficiles. En prenant de minuscules échantillons de l'œuvre à des endroits discrets, le comportement des matières picturales a été observé sous stéréomicroscope, en trempant chaque échantillon dans un bain d'eau déionisée pendant une heure. Après l'enlèvement de l'échantillon et l'évaporation de l'eau, des tests ont été réalisés par chromatographie. Les résultats ont confirmé l'insolubilité des encres et des pigments moyennant certaines précautions.

Des analyses ont ensuite été faites par l'Institut canadien de conservation qui a pu déterminer que la couche de « vernis » était une gomme. Ce constat a permis d'effectuer les interventions aqueuses souhaitées en prenant toutes les précautions nécessaires.

Pendant les essais pour mieux comprendre l'œuvre, un examen de réflectographie aux infrarouges a montré la présence de charbon qui était passé inaperçu entre la toile et le papier autour de certaines lacunes. Des discussions avec le propriétaire ont révélé que le Séminaire avait vécu trois incendies entre 1880 et 1897 et que de la suie s'était ainsi déposée sur toute la surface de l'œuvre et s'était infiltrée dans les lacunes. Dans les coupes transversales faites sur les échantillons envoyés à l'Institut canadien de conservation, la suie s'est étendue directement sur l'image et sur la surface de la couche de gomme, indication confirmant que le dessin avait subi une exposition à la fumée au moins à deux occasions. La gomme avait été appliquée possiblement comme moyen pour rehausser l'image affectée à la suite du premier incendie.

L'œuvre (250,7 x 49,5 cm) était beaucoup plus longue que l'équipement disponible pour le traitement et posait des difficultés de manipulation. Il a fallu construire un grand bassin de lavage démontable, fabriquer un outil pour permettre la sortie rapide du bain en cas d'imprévus et concevoir un cartable pour le déplacement du dessin en toute sécurité. Vu la fragilité du papier, le bassin était rempli et vidé très lentement pour éviter tout risque de dommage. À la suite du lavage et de la désacidification, l'œuvre, constituée de quatre feuilles collées côte à côte, a été désassemblée, réparée et ensuite réassemblée pour effectuer le doublage au complet avec du papier japonais.

Un montage non acide a été fait sur mesure et le dessin a été remis dans son encadrement original en ajoutant une vitre de protection à l'avant et un dos protecteur à l'arrière du cadre.



Panoramic View of Sherbrooke from the East Side of the River St. Francis in the District of St. Francis, Province of Québec in 1834, avant traitement, l'abbé J.L.H Roy, 1834, Musée du Séminaire de Sherbrooke.



Panorama après traitement.
Photos : CCQ

UN PARCHEMIN SIGNÉ LOUIS XIV

Ce document sur parchemin signé de la main de Louis XIV et portant le sceau du Roi Soleil appartient à Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Il s'agit en fait d'une lettre patente accordant à Pierre Boucher, désormais dit « de Boucherville », ses titres de noblesse.

Au moment de son arrivée au Centre en 1996, l'œuvre avait déjà fait l'objet d'une restauration. S'il est difficile de déterminer les motivations sous-jacentes à ce premier traitement, les traces d'un dégât d'eau, visibles dans la partie centrale du document, pourraient en expliquer l'occurrence. Lors de ce premier traitement, l'œuvre avait d'abord été comblée avec un parchemin épais de façon à dissimuler des lacunes visibles au centre et sur les bordures latérales. Le parchemin avait également été découpé en deux sections au niveau du rabat inférieur puis contrecollé sur un premier carton et sur un second beaucoup plus épais, tous deux de nature acide. Enfin, le sceau avait été collé directement sur le document à l'aide d'un adhésif qui s'était dégradé et avait jauni avec le temps.

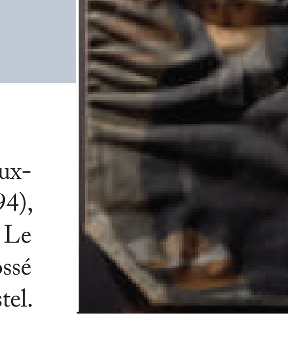
Ces premières interventions se sont révélées trop contraignantes pour le parchemin original, et ce, sans compter la nature acide des produits employés pour le traitement. Il devenait manifeste que la bonne conservation de l'œuvre nécessitait le retrait de ces anciennes restaurations.

Le travail a consisté, dans un premier temps, à décoller le sceau de la surface du document et à débarrasser ce dernier des supports de carton sur lesquels il était contrecollé, en procédant au délaminage couche par couche. Par la suite, les anciens comblements ont été retirés.

Dans un second temps, les restes d'adhésifs laissés par le sceau et les cartons ont été nettoyés, puis le document a été mis à plat. Enfin, les lacunes laissées béantes par le retrait de l'ancienne restauration ont été comblées en employant un parchemin d'une épaisseur comparable à celle de l'original. Finalement, l'œuvre a été montée dans une boîte passe-partout faite sur mesure et suffisamment profonde pour contenir l'épaisseur du sceau.



1 Document manuscrit sur parchemin avec sceau en cire, avant traitement, anonyme, XVIIIe siècle, Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Photo : Jacques Beardsell, CCQ 2 Parchemin pendant traitement. Photo : Michel Élie, CCQ 3 Parchemin après traitement. Photo : Michel Élie, CCQ



Portrait d'homme, avant traitement, attribué à François Beaucourt, 1794, Musée national des beaux-arts du Québec.
Photo : Michel Élie, CCQ

UN PORTRAIT D'HOMME SOUS HAUTE TENSION

Ce portrait d'homme appartenant au Musée national des beaux-arts du Québec serait l'œuvre de François Malépart de Beaucourt (1794), le premier peintre et portraitiste né au Canada et formé en Europe. Le parchemin sur lequel il figure est probablement en peau de chèvre, brossé très finement, mais inégalement sur un côté pour mieux retenir le pastel. Au dos, les veines de l'animal et des plages jaunes sont encore visibles.

Le verre de l'encadrement retient une fine couche du dessin au pastel. Le médium à peindre a disparu le long de la ligne d'usure en raison du frottement de la bordure du verre de l'encadrement. De plus, des dépôts de saletés se sont accumulés le long d'une ligne s'étalant horizontalement sur toute l'image.

L'examen a permis de constater que des retouches avaient été e ectuées au front du personnage et dans le livre. Il est cependant impossible de confirmer si ces interventions ont été exécutées par l'artiste. Le racornissement du parchemin a fait céder le montage dans la partie supérieure ; les tensions se sont redistribuées en gondolements horizontaux couvrant toute la surface de l'image. Quelques déchirures ont évolué jusqu'en bordure de l'image, d'autres ont cédé vers l'extérieur. Elles témoignent des tensions qu'a subies le support sous l'e et de conditions climatiques changeantes. Des résidus de colle et de papier sont aussi visibles sur les bordures repliées du recto.

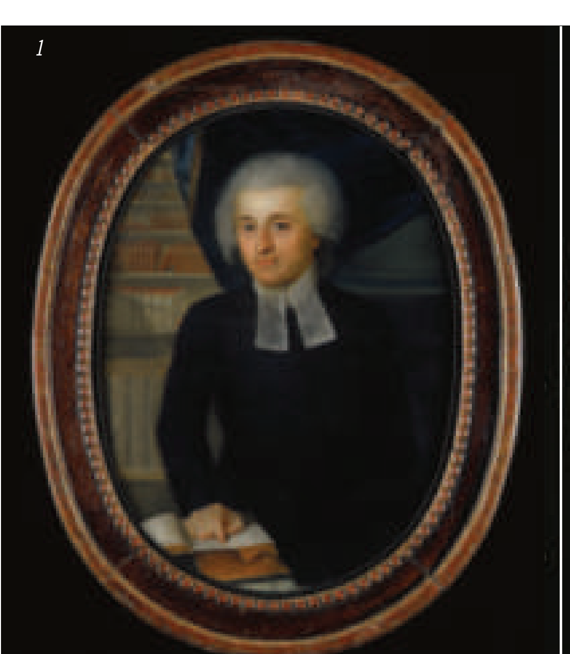
La surface du pastel a été débarrassée des débris d'insectes, d'accrétions (accumulations) d'adhésifs ou de fibres, des morceaux de papier encollés, de la poussière, de la suie, etc., de façon mécanique, en utilisant, selon le cas, l'unité de succion à pointe fine, le scalpel ou la pince fine. La réduction des e ets visuels dérangeants causés par la saturation des pigments déplacés lors des di érents dégâts liquides a également été accomplie par des actions mécaniques avec di érents outils et sous microscope binoculaire.

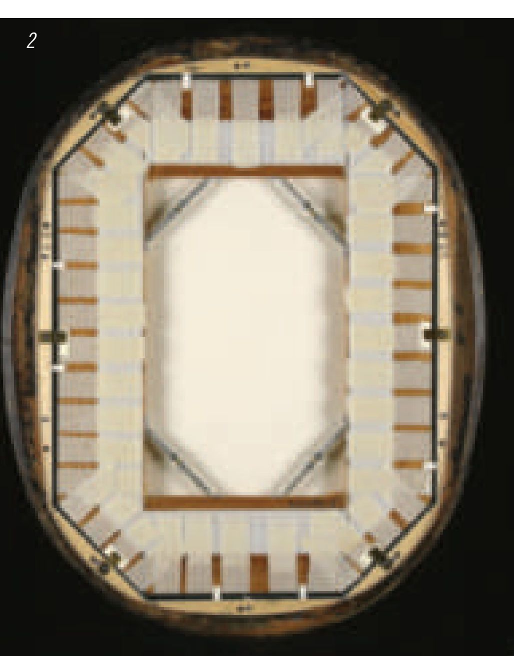
En prévision du retour du parchemin à son cadre, les faiblesses aux bordures, les déchirures, les trous et les coins ont été consolidés. Le parchemin a été remis en tension avec des pinces pendant quelques jours avant de procéder à l'installation des bandelettes de tension. Une chambre d'humidité a été construite pour contenir l'œuvre sur son support d'étirement et permettre à deux personnes d'y travailler confortablement.

Entretemps, le châssis a été installé dans un montage sur table construit spécialement par l'atelier des meubles pour permettre de le maintenir, de façon temporaire, dans les dimensions du parchemin.

Après une journée en chambre humide, le parchemin a été libéré des pinces à tension et déposé sur son châssis installé dans l'appareil de tension. Le châssis lui-même a été recouvert de bourre de polyester. Une fois le parchemin déposé sur la bourre, des bandes de velcro ont été collées aux extrémités des bandes de tension et la partie « gri e » ajustée sur ces extrémités. Le parchemin humidifié étant prêt et ajusté au châssis, deux restaurateurs ont tendu face à face les bandes, et ces dernières ont été collées au châssis par ces bandes de velcro.

Après plus d'un an de vérification du système de mise en tension du parchemin, celui-ci a été monté de façon définitive avec des bandes de velcro. Il a cependant fallu remplacer l'adhésif autocollant qui montrait des signes de faiblesse pour permettre une adhérence permanente du ruban de tension velcro et assurer la stabilité de l'œuvre.





1 Portrait après traitement.
2 Revers du portrait après traitement.
Photos : Michel Élie, CCQ

La préparation de l'encadrement a été exécutée par l'atelier de sculpture. Une bande d'époxy a été déposée au pourtour intérieur du cadre afin de permettre au verre de reposer également sur toute sa circonférence. Après l'installation des baguettes de sou age sur le dos de l'encadrement, un ruban scellant a été fixé à l'intérieur pour protéger contre les émanations du bois. L'ajout d'une feuillure entre le verre et le parchemin permet d'éloigner davantage ce dernier du verre, qui pourrait attirer les pigments pulvérulents vers sa face intérieure. Un plexiglas transparent ferme le système de montage au dos et permet de vérifier à long terme la stabilité de l'ensemble du montage. En tout, ce traitement s'est déroulé sur une période de trois ans, entre 2001 et 2004.

UNE INTERVENTION À MULTIPLES FACETTES : *LA RÉSURRECTION*

L'œuvre *La résurrection* de François Baillairgé est un croquis sur papier vélin réalisé à l'encre noire et rehaussé d'aquarelle. Le dessin mis au carreau (un quadrillage est tracé sur le dessin et permet de le reproduire à plus grande échelle) a servi à l'élaboration d'un tableau réalisé par l'artiste en 1804 pour l'église de Sainte-Famille de l'Île d'Orléans. Une inscription manuscrite au dos du dessin donne de précieux renseignements sur les couleurs du tableau.

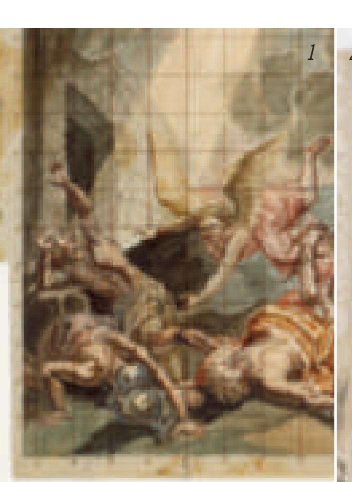
Le papier était a ecté par la présence de nombreux résidus de papier de réparation, de diverses colles, de ruban autocollant et de déchirures. La surface du papier était sale, égratignée et sévèrement tachée. La lecture de l'œuvre était réduite à cause des diverses taches. Le dessin amputé d'un de ses coins ne pouvait être monté de façon appropriée.

Les défis posés par cette œuvre étaient nombreux. Il fallait retirer les résidus de colle de ruban autocollant ayant traversé du verso au recto, sans a ecter les couleurs ni le papier. Les pigments solubles devaient être préalablement fixés afin de ne pas limiter les traitements. La perte découpée aux ciseaux devait être refaite et ses fibres devaient se fixer solidement au papier existant. Malheureusement, les arêtes du papier étaient très vives, ce qui nuisait à l'adhérence d'une pièce de papier, même en adoucissant ses contours. Le colmatage de la perte avec des fibres de papier a été privilégié. Pour ce faire, l'usage d'une table spécialisée à cet e et a été nécessaire.

Préalablement au comblement, la surface a été nettoyée à sec. Une inscription au crayon rouge a été stabilisée. Les di érents résidus de papier et de colles solubles à l'eau ont été retirés mécaniquement. Les résidus de colle de ruban autocollant et les diverses taches ont été retirés à l'aide de solvants organiques, sur une table à succion. Les pigments fugaces ont été fixés préalablement au lavage, à la désacidification et à la mise à plat. Les déchirures ont été réparées. Les arêtes de la perte ont été poncées afin d'assurer un meilleur contact des fibres de réparation.

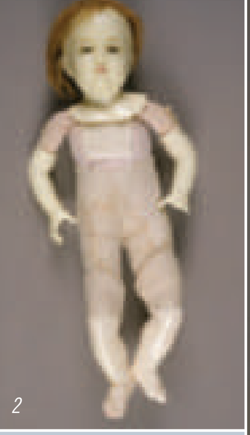
Une série de tests et d'essais a permis de définir le traitement de colmatage. Des morceaux de papier préalablement libérés de leur encollage et réduits en fibres ont servi à façonner un morceau de papier d'une épaisseur adéquate et de couleur appropriée directement sur l'œuvre, à l'aide d'une table de colmatage. Les pourtours de la zone colmatée ont été renforcés au verso. La surface reconstituée a été scellée et retouchée à l'aquarelle. L'œuvre a été réencollée.

Ce traitement a mis à profit une formation en colmatage du papier ainsi qu'un équipement spécialisé acquis à cet e et. En conclusion, il s'agit d'une restauration qui n'aurait pu être réalisée par les méthodes traditionnelles.





1 Détail du dessin avant traitement.
2 Dessin après traitement.
Photos : Michel Élie, CCQ





1 Poupée avant traitement. 2 Poupée après traitement 3 Poupée après traitement (avec vêtements).
Photos : Jean Blanchet, CCQ

UNE MIRACULÉE DU VERGLAS

Parmi les victimes de la crise du verglas de 1998 se trouvait une poupée de cire appartenant au Musée de Lachine qui avait été malencontreusement échappée et cassée au cours des manœuvres de sauvetage.

Si la restauration peut parfois faire des miracles, elle n'est pas omnipotente. Le cas de la poupée présentait un problème de taille ; non pas que la cire recèle encore des mystères, mais bien à cause de l'œil manquant. En effet, depuis quelque temps déjà, la restauration de la cire était bien maîtrisée par les restaurateurs du Centre. Ces derniers avaient mené avec succès le vaste projet de remise en état de la collection de personnages en cire grandeur nature de l'ancien Musée de cire de Montréal, maintenant propriété du Musée de la civilisation.

Ce projet, de même que ceux qui avaient précédé et suivi, avait permis de mettre au point toutes les méthodes propres au traitement des objets de cire : nettoyage, collage, comblement, restitution, etc. Toutefois, trouver un œil en verre soufflé, de bonne qualité, de la bonne taille et de la même couleur était presque impossible. Aussi, à moins de retrouver l'œil manquant, la restauration de cet objet présentait peu d'intérêt. En effet, qui voudrait exposer une poupée borgne ?

Le Musée de Lachine a donc été avisé de l'impasse et le Centre a conservé l'objet dans l'espoir peu réaliste que l'organe manquant soit retrouvé. Deux années se sont écoulées. Puis, un beau jour, le Centre reçoit, par messager, une enveloppe volumineuse contenant un bien petit objet, savamment emballé : la trouvaille du concierge. Celui-ci avait découvert, prise dans les brins de sa vadrouille, une étrange petite pièce de verre qui s'appariait parfaitement avec l'œil de la poupée borgne. La restauration pouvait débuter.

C'est à une stagiaire française sous la supervision d'une restauratrice qu'a été confiée cette éclopée du verglas. Au bout d'une trentaine d'heures de travail, la poupée a recouvré son allure d'antan et pris le chemin de retour vers le Musée. Depuis, le Centre et le Musée y sont demeurés particulièrement attachés.

UNE HARPE ÉRARD RESTAURÉE SANS FAUSSES NOTES

Cette harpe fait partie de la collection d'instruments de musique du Musée des Ursulines de Québec. Celles-ci l'utilisaient pour l'enseignement de la musique aux pensionnaires.

La harpe, de modèle gothique, a été fabriquée à Londres. Elle porte sur sa console l'inscription : *Sebastian Erard Harp & Piano Forte Maker in Ordinary, To Her Majesty And The Royal Family.*

Ce nom, Sébastien Érard (1752-1831), est celui d'un fabricant d'instruments de musique français, spécialisé dans la production de pianos et de harpes. Ayant réalisé de nombreuses commandes pour Louis XVI et Marie-Antoinette, il doit fuir à la Révolution française (1789). Il s'installe à Londres où il produit des instruments pour la famille royale anglaise. Après sa mort, son neveu, Pierre Érard, prend la relève : c'est lui qui a introduit en 1835 le modèle gothique qui sera sur le marché jusqu'en 1900.

La harpe est en érable piqué, laiton, composé du doreur et dorure. Le riche décor doré de la colonne, constitué de moulures de bois et d'ornements appliqués en composé du doreur, comportait de très nombreux manques qui devaient être comblés. Pour ce faire, il a fallu utiliser le composé du doreur en usage au XIXe siècle.

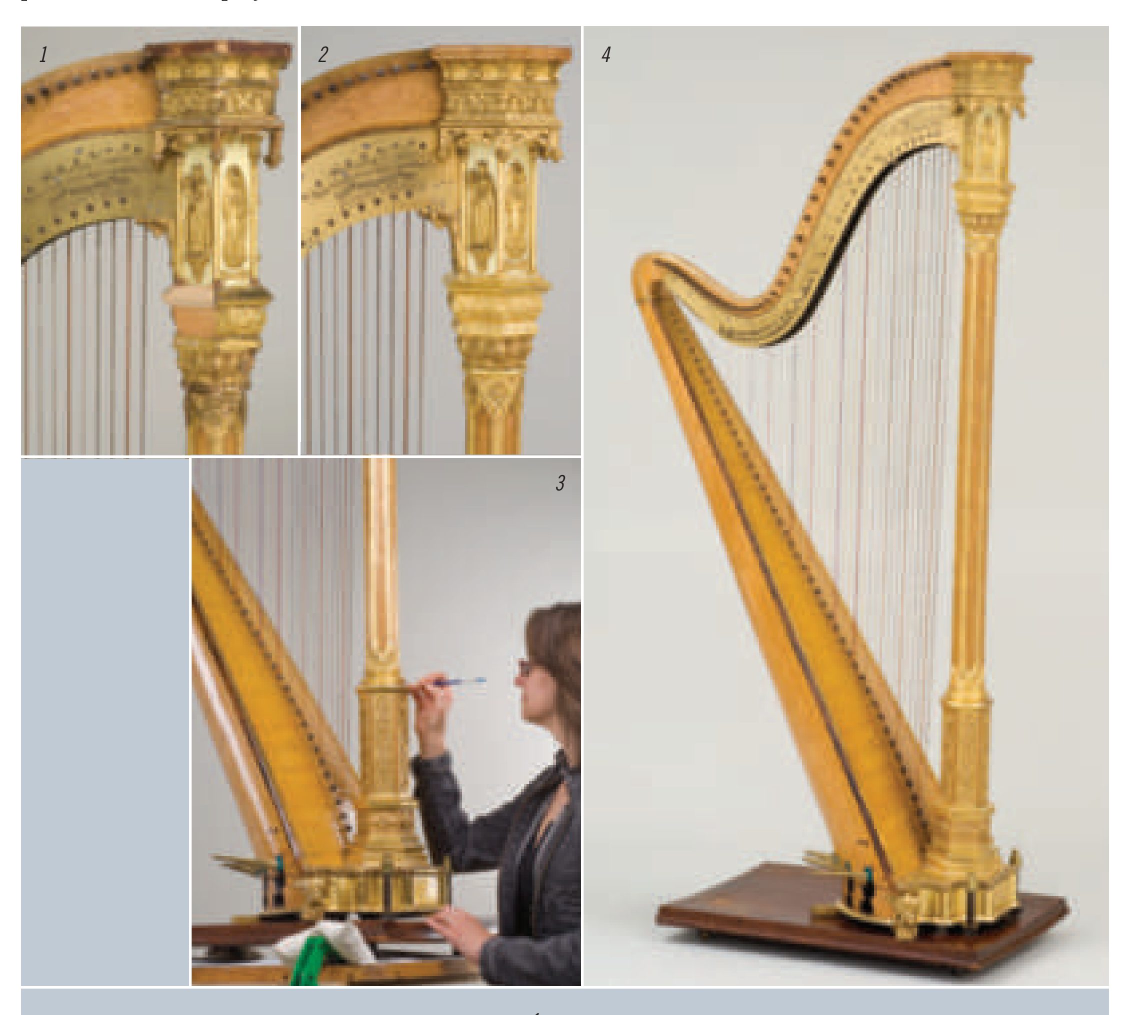
Une pâte bien spéciale

Le composé du doreur, ou pâte anglaise, est fait de colle animale, d'huile de lin, de colophane, de glycérine et de carbonate de calcium. Il forme ainsi une pâte malléable qui peut facilement, lorsqu'elle est chauffée, être pressée dans un moule afin de reproduire des motifs très fins qui sont ensuite appliqués sur l'objet à décorer.

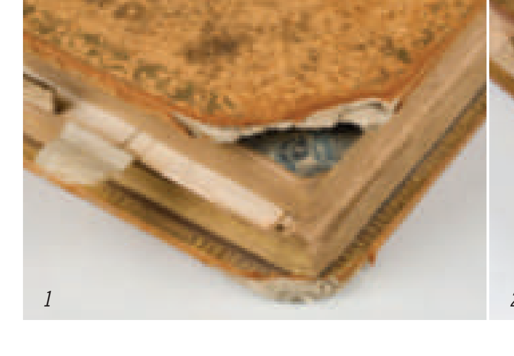
La restauration de la harpe a représenté, par l'ampleur et la complexité du travail, un défi particulier. En e et, pour les travaux de restauration, il est normalement possible de prendre des empreintes des motifs toujours en place pour reproduire par estampage des éléments de remplacement. C'est d'ailleurs ce qui a été fait pour combler une grande partie des lacunes présentes sur la colonne de la harpe.

Sur le chapiteau, par contre, la même technique ne pouvait pas être utilisée pour compléter la série d'arcades ajourées puisque le seul motif subsistant était incomplet. Heureusement, des photos d'une harpe identique trouvées sur Internet ont permis de constater que la partie manquante du motif était le miroir de la partie restante. Une photo du motif incomplet a donc été inversée à l'ordinateur puis utilisée comme référence pour sculpter un modèle. Il a donc été possible de prendre l'empreinte de ce dernier afin de reproduire, avec succès, des motifs de remplacement.

La recherche et le travail nécessaires au traitement de la harpe ont fait avancer les connaissances et favorisé le développement des habiletés liées à l'utilisation du composé du doreur qui pourront être mises à profit dans d'autres projets de restauration.



1 Détail de la harpe, avant traitement, Pierre Érard, 1835, Musée des Ursulines de Québec. Photo : Jacques Beardsell, CCQ 2 Détail après traitement. Photo : Jacques Beardsell, CCQ 3 Retouche des comblements. Photo : Michel Élie, CCQ 4 Après traitement. Photo : Jacques Beardsell, CCQ



1 Détail du *Missale Romanum*, Lugduni, Apud M.P. Rusard (Paris, France), 1827, Maison Saint-Gabriel.
Photo : Michel Élie, CCQ
2 Détail du livre après traitement.
Photo : Jacques Beardsell, CCQ

UN NOUVEAU CRÉNEAU : LA RELIURE

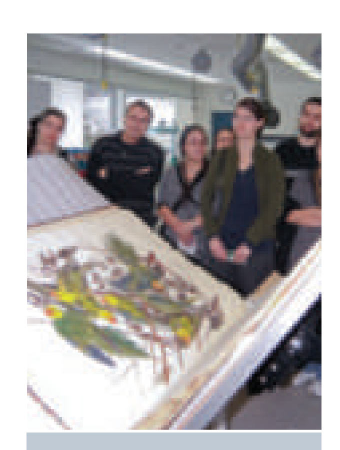
La restauration des livres est une expertise récente du Centre. À la di érence de certaines œuvres d'art, qui ont plutôt une valeur esthétique, les livres, et par extension les reliures qui les protègent, ont une fonction d'usage, à savoir qu'ils sont en tout premier lieu conçus pour être consultés et manipulés. Il découle de ce fait des tensions créées au niveau des structures des reliures et une détérioration directement proportionnelle à l'usage qui a été fait de l'ouvrage. Ainsi, il est fréquent de trouver des reliures dont les matériaux constitutifs ont subi les outrages du temps et dont, par exemple, les coins sont écornés ou, le plus souvent, dont les couvertures sont sur le point de se détacher de l'ouvrage.

Parfois, ce sont d'anciennes restaurations qui causent préjudice aux reliures. C'est notamment le cas d'un important ouvrage appartenant au Musée de la civilisation et dont la restauration a été récemment confiée au Centre. L'album *Causes célèbres*, constitué au début du XXe siècle par le Laboratoire de médecine légale de la police de Montréal, présente sous forme d'album de célèbres causes judiciaires québécoises.

À son arrivée au Centre, l'ouvrage au format imposant (63 cm x 53,2 cm x 9,8 cm) montrait des dégradations causées par l'emploi d'un ruban adhésif utilisé pour maintenir le cuir des couvertures de même que la structure interne de la reliure. Tant la reliure que les planches nécessiteront un travail de longue haleine. La structure de montage du livre doit être refaite afin de consolider la reliure.

Par ailleurs, la restauration d'un ouvrage exceptionnel appartenant au Musée de l'Amérique française a également été confiée dernièrement au Centre. Il s'agit du premier volume du célèbre catalogue de John James Audubon intitulé *Birds of America*. Dans ce cas particulier, la problématique principale de l'ouvrage est liée au format de ses pages constitutives et de l'imposante reliure qui a été conçue pour les contenir.

Mesurant près de 1 mètre sur 66 cm, l'ouvrage est extrêmement lourd (environ 23 kg) et ne peut être manipulé par une seule personne sans risquer de le détériorer davantage, sans parler des tensions que doit supporter la reliure au moment de son ouverture ou de sa fermeture. La reliure sera démantelée et les planches seront traitées individuellement. Elles ne seront pas réintégrées dans la reliure d'origine, mais placées dans des boîtes de conservation.



Livre de très grand format. Volume 1 du catalogue *Birds of America* par John James Audubon, auteur et Robert Havell, graveur, 1827-1830 pour le premier volume, Musée de l'Amérique française.
Photo : Francine Lalonde, CCQ

Longue vie au Centre de conservation du Québec

« La Société des musées québécois (SMQ) est heureuse de s'associer à tous ceux et celles qui reconnaissent le rôle majeur joué par le Centre de conservation du Québec (CCQ) depuis 1979. Au fil des ans, le CCQ a largement contribué à la sauvegarde et à la diffusion des collections muséales tant par ses actions menées en matière de restauration que par le soutien qu'il a accordé aux musées au chapitre de la conservation préventive.

Chef de file dont la réputation dépasse aujourd'hui nos frontières, le CCQ représente, par son expertise, une des grandes réussites de notre milieu culturel. À cet égard, la SMQ désire saluer le travail et le talent des professionnels qui y œuvrent et souhaite une longue vie au Centre de conservation du Québec. »

Michel Perron, directeur général
Société des musées québécois

■ P*assage-Diffusion I*, pendant traitement, sculpture réalisée par Ikuo Yamai, 1974, Musée d'art contemporain de Montréal.
Photo : CCQ



L'APPROCHE EN ART CONTEMPORAIN

Que ce soit dans les musées, dans les galeries d'art ou à l'extérieur, installé dans des jardins ou bien intégré à l'architecture de certains édifices, l'art contemporain est présent dans l'environnement. Il a fait naître des œuvres issues d'une grande variété de pratiques artistiques, fruits d'expérimentations qui repoussent les limites de l'art en proposant de nouveaux concepts et formes : installations, art médiatique, art éphémère, art conceptuel, etc. Pour ce faire, les artistes se sont emparés de matériaux et de technologies modernes, d'objets manufacturés ou du quotidien. Bien que récentes, ces œuvres arrivent maintenant au Centre pour être restaurées et ces demandes font la joie de certains restaurateurs qui se passionnent pour l'art contemporain, aujourd'hui un champ d'expertise en soi.

Ces œuvres peuvent avoir subi des dommages lors d'un transport ou avoir sou ert de leur exposition sans vitrine ni barrière pour les protéger. Mais il arrive aussi que leur état se détériore à cause de leur propre constitution : structure très fragile, utilisation de matériaux incompatibles ou objets qui ne sont pas conçus pour durer. Elles amènent une variété inimaginable de problématiques qui exigent autant de solutions créatives. Format surdimensionné, composantes électriques ou électroniques, matériaux modernes, ces œuvres présentent souvent de nouveaux défis et demandent un travail de collaboration avec divers spécialistes (restaurateurs, conservateurs et scientifiques) qui ont des pratiques dans di érents domaines de la conservation.

Avant d'intervenir, le restaurateur prend soin de bien saisir le sens de l'œuvre. De cette façon, il s'assure d'adopter une approche qui respecte l'intention de l'artiste, ce qui le place parfois devant un dilemme : conserver le sens de l'œuvre ou conserver l'histoire matérielle de celle-ci. Il est aussi très souvent amené à consulter l'artiste sur le « devenir » de l'œuvre. Ce contact privilégié est une occasion de recueillir des renseignements essentiels pour assurer sa conservation à long terme (plan d'installation, possibilité de variantes dans la présentation et possibilité d'apporter des modifications aux matériaux).

À l'instar de l'essor à l'échelle internationale de la restauration d'art contemporain, le Centre compte sur un nombre croissant de son personnel passionné par ce champ d'expertise et apte à répondre à la demande. Il participe ainsi à l'évolution des approches de conservation et de restauration de ces œuvres, une partie du patrimoine de demain.

1 P*assage-Diffusion I*, après traitement. 2 *180° Complementary Twists*, avant traitement, Hugh A. LeRoy, 1966, Musée d'art contemporain de Montréal. 3 Après traitement.
Photos : Michel Élie, CCQ

Plans des craquelures du tableau.
Photo : Michel Élie, CCQ



LES NOIRS PROBLÉMATIQUES DE PAUL-ÉMILE BORDUAS

Bon nombre de tableaux de Paul-Émile Borduas (1905-1960) posent un grand défi lié à la conservation. Il s'agit en e et d'œuvres célèbres, composées de plages noires sur fond blanc, qui ont en commun d'avoir été réalisées par l'artiste durant son séjour à Paris, de 1955 à 1960. Certaines de ces peintures présentent des détériorations qui se manifestent principalement par trois phénomènes : le jaunissement de la peinture blanche, des craquelures importantes dans les empâtements et des soulèvements dans les plages noires.

En fait, ces phénomènes s'expliquent par une faiblesse intrinsèque des œuvres. On peut en chercher la cause soit dans les produits utilisés par l'artiste, soit dans sa façon de les utiliser. Pendant qu'il était à Paris, Borduas achetait ses matériaux principalement chez un marchand de couleurs très connu, Lucien Lefebvre-Foinet. Il se procurait des toiles tendues sur châssis et déjà enduites d'une préparation blanche. Il s'avère qu'un autre peintre français de cette époque, Pierre Soulages, s'approvisionnait aussi chez ce même fournisseur. Comme dans le cas de Borduas, plusieurs des œuvres de Soulages de cette période présentent des problèmes de soulèvements dans les aplats noirs.

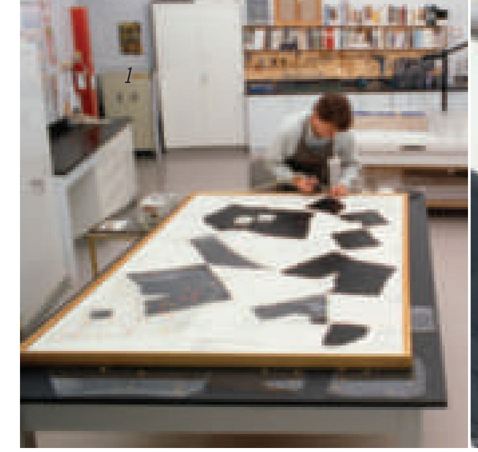
Chez Borduas, ce sont les craquelures de séchage dans les noirs qui causent les problèmes les plus spectaculaires et constituent un défi pour les restaurateurs. Certaines craquelures, d'abord imperceptibles, brisent la couche picturale qui se soulève en plaques.

Le séchage de la peinture à l'huile est lent : une couleur à l'huile appliquée en épaisseur peut prendre plus d'un siècle avant de sécher. De plus, certaines couleurs, comme le noir d'ivoire de Borduas, contiennent plus de liant, ce qui augmente le temps de séchage. On observe d'ailleurs, au revers de plusieurs toiles, des taches d'huile causées par la migration de l'huile de la peinture noire à travers les di érentes couches de peinture.

L'importance des œuvres de la période parisienne de Borduas et la gravité des problèmes qui les a ectent ont amené les restaurateurs à demander de nombreuses analyses à l'Institut canadien de conservation. Ces analyses renseignent sur les compositions chimiques de la préparation blanche, des pigments et des liants utilisés, des couches de finition ainsi que sur les altérations de ces matériaux. Elles révèlent également



Écaillement des noirs de la peinture.
Photo : CCQ





1 Vue de l'atelier et de la peinture *Sans titre No 38*, pendant traitement, Paul-Émile Borduas, vers 1958, Musée d'art contemporain de Montréal.
2 Refixage des soulèvements de la peinture.
Photos : Michel Élie, CCQ

l'existence de deux noirs di érents chez Borduas. Il est intéressant de constater que sur une même peinture, il existe parfois des plages noires très endommagées, et d'autres qui ne le sont pas. Or, il semble que les dommages a ectent davantage un type de noir que l'autre ce qui pourrait expliquer les raisons pour lesquelles certaines toiles « noir et blanc » de cette période parisienne ne présentent, à ce jour, aucun problème de conservation.

Lorsque la couche picturale d'une peinture se soulève, le restaurateur peut l'assouplir avec un apport de chaleur, pour ensuite rabattre les plaques et les fixer avec un adhésif. Ce type d'intervention donne généralement des résultats satisfaisants, mais dans le cas des plages noires de Borduas, ces traitements se sont souvent avérés provisoires. Le processus de séchage des noirs n'étant pas terminé, les forces de contraction continuent de provoquer des soulèvements, même dans des zones déjà restaurées que l'on voit parfois se soulever de nouveau après quelques mois. Il faudra peut-être attendre la fin du séchage des noirs avant d'espérer des solutions plus durables.

Entretemps, l'évolution des craquelures et les traitements de refixage sont documentés au moyen de relevés sur un plastique transparent. Les interventions seront d'autant plus durables qu'elles sont appuyées par des mesures de conservation préventive permettant d'assurer à ces œuvres un environnement aussi stable que possible.

ALEXANDRA ET LES PARTICULARITÉS DE L'ACRYLIQUE

Le tableau *Alexandra* créé en 1965 par Jacques Hurtubise (1939-) est une peinture acrylique sur toile. L'artiste employait la technique de papier collé et découpé afin de faire des caches et créer des formes et une couche de vernis recouvre la surface de l'œuvre. Une analyse faite à l'Institut canadien de conservation a déterminé que le vernis est également un acrylique. L'action irréversible du temps a fait jaunir le vernis et les imposantes formes blanches ont perdu leur éclat.

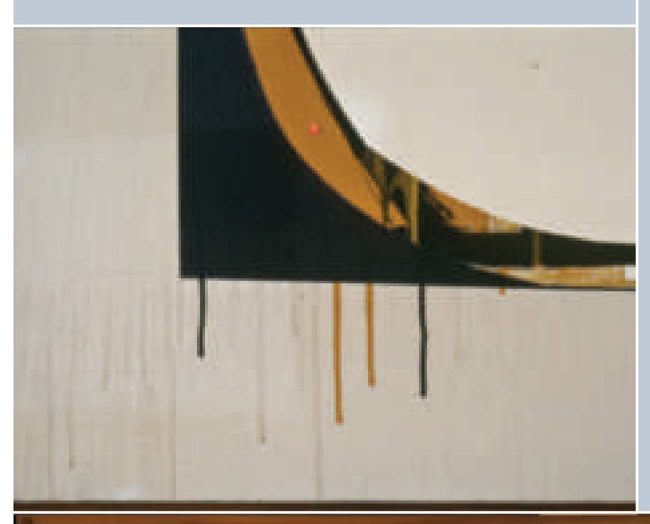
L'utilisation des résines acryliques n'est pas très ancienne dans le milieu des arts. Les premières peintures acryliques pour artistes ont été o ertes sur le marché à partir du milieu des années 1950, mais les artistes vont commencer à les utiliser plutôt dans les années 1960.

Dans le milieu de la restauration et de la conservation, il est admis que les tableaux faits à l'acrylique nécessitent des mesures particulières pour assurer leur bonne conservation à long terme. Leurs surfaces molles et poreuses attirent et conservent la saleté. Elles sont très vulnérables à l'abrasion et très sensibles aux solvants en plus d'être di cilement nettoyables pour ces mêmes raisons. Di érents projets de recherche relatifs au nettoyage et au vernissage de ce nouveau médium sont présentement en cours.

La problématique d'*Alexandra* est d'être recouverte d'une couche de vernis maintenant jauni, qui est de la même nature que celle de sa peinture. Des précautions ont dû être prises pour arriver à solubiliser la couche de vernis sans endommager la couche de peinture. De nombreux tests ont été faits avec des solutions de solvants à des concentrations variées, tout en observant le vernis et la peinture dans un appareil binoculaire. La couche de vernis a pu être allégée grâce à un mélange de solvants bien dosé et par un ajustement de la méthode de nettoyage. *Alexandra* a aussi fait l'objet de quelques autres actions mineures qui ont camouflé de petites altérations.

Son apparence est grandement améliorée et l'œuvre pourra quitter les réserves du Musée d'art contemporain de Montréal pour être exposée.

■ *Alexandra*, détail pendant traitement, Jacques Hurtubise, vers 1965, Musée d'art contemporain de Montréal.
Photo : détail de l'œuvre; CCQ



■ *Alexandra*, après traitement
Photo : Jacques Beardsell, CCQ





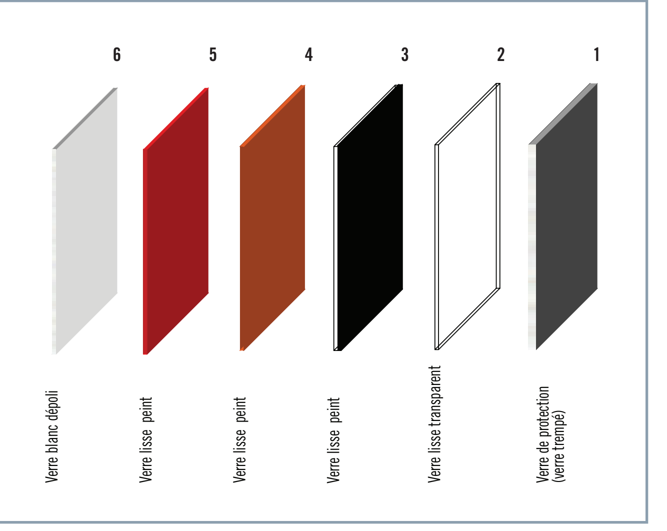
■ Vitrail en cours de traitement : retrait des surplus d'adhésif.
Photo : Claude Payer, CCQ

COUP D'ÉCLAT DANS LA VERRIÈRE DE FRÉDÉRIC BACK

Comme indiqué précédemment, les travaux de restauration de l'art public dans le métro de Montréal constituent un vaste chantier s'échelonnant sur plusieurs années et les défis posés pour chaque œuvre sont tous plus ou moins complexes tels des graffitis à enlever ou des réparations de bris majeurs à effectuer.

Le cas de la verrière monumentale retraçant l'histoire de la musique à Montréal, réalisée par Frédéric Back en 1967 pour la station de métro Place-des-Arts, illustre bien le caractère particulier des interventions menées par les restaurateurs. Composée d'une cinquantaine de vitraux enchâssés dans une armature en fer, la verrière est installée devant un mur de tubes fluorescents qui diffusent une lumière au travers du dessin translucide.

Chaque panneau est une superposition de quatre à six verres. Un premier panneau en verre trempé texturé (1) protège chaque vitrail et produit, par diffusion de la lumière transmise, un effet de vibration optique aux verres colorés sous-jacents. Derrière ce premier verre, un autre verre non texturé et transparent (2) recouvre un verre plus épais peint avec de la peinture automobile noire (3), dont les motifs ont été obtenus par grattage de la surface. Pour la plupart des panneaux s'ajoutent en arrière deux plaques enduites de vernis colorés transparents (4 et 5). Le dernier panneau est un verre blanc dépoli sans peinture (6). Les plaques de verre sont collées les unes aux autres par une résine époxy.



Située dans un lieu de passage, la verrière a été vandalisée en 2008, occasionnant des bris majeurs à l'un des panneaux de verre. Pied de nez du destin, le verre de protection n'a subi aucun dommage… En revanche, les cinq autres verres en arrière ont tous été brisés selon des plans de fracture inégaux.

L'ampleur des dégâts défiait les possibilités techniques d'une restauration, mais étant donné que ce panneau était une des parties constitutives de l'ensemble, on pouvait difficilement le soustraire à l'unité sans compromettre l'harmonie de l'œuvre. En outre, pour l'artiste, son remplacement n'était pas une option envisageable. Aussi, en concertation avec ce dernier, il a été convenu d'en tenter la restauration.

Le défi de cette restauration a donc été de pouvoir isoler les fragments, de façon à les nettoyer, à les repositionner et à les recoller par infiltration en tenant compte des contraintes suivantes :

- les vitres sont restées solidaires entre elles ; cette caractéristique entravait la possibilité de déposer les vitres une à une, hormis les verres 2-3 qui n'étaient pas collés à l'origine aux verres sous-jacents (4-5-6) ;
- les fragments mobiles qui ont pu être déposés démontraient que la peinture avait transféré d'un verre à l'autre ;
- certains fragments de vitre n'étaient plus en registre, laissant la possibilité à de multiples miettes de verre de s'intercaler dans les vides occasionnés par les ressauts ;
- les vernis colorés étant sensibles à la majorité des solvants, il était impossible de décoller les verres chimiquement sans altérer la couche picturale ;
- les plans de fracture n'étaient pas alignés d'un verre à l'autre ;
- certains fragments ont disparu, au niveau des verres « sandwich » 2 et 6, amenant la nécessité de procéder à des comblements.

Les verres ont été remontés en tenant compte des diverses contraintes qu'imposait le vitrail. Des bouchages ont été réalisés sur les panneaux 2 et 6 de façon à améliorer le rendu visuel. Le vitrail a ainsi pu réintégrer sa place d'origine dans la verrière, à la grande joie de l'artiste et pour le bénéfice de tous. De l'avis de plusieurs, cette restauration est l'une des prouesses de l'équipe du Centre en 2009.

«Avant même que le Musée d'art contemporain de Montréal ait son propre laboratoire de restauration en 1990, le CCQ a été le seul à offrir un service de restauration vers lequel le Musée pouvait se tourner en toute confiance. Les premiers échanges entre les deux institutions remontent au début des années 80. Depuis ce temps, nous pouvons bénéficier du soutien du CCQ et nous nous devons de souligner ces relations fructueuses.

Du fait de la nature de notre collection, nous avons eu une contribution exceptionnelle des ateliers peintures et sculptures polychromes et art contemporain.

Près d'une trentaine d'œuvres de Paul-Émile Borduas de notre collection ont été traitées – il s'agit d'œuvres majeures à l'intérieur de ce corpus. Non seulement des traitements souvent complexes ont été effectués, mais de plus, un travail de recherche a très souvent été mené de front. Mentionnons la participation remarquable du CCQ en 1998 à l'exposition Paul-Émile Borduas et l'épopée automatiste *et, en particulier, au volet didactique consacré à la restauration des œuvres de Borduas et à des problèmes spécifiques engendrés par ses œuvres. À la fin de cette exposition, à l'initiative du CCQ, une rencontre entre scientifiques et restaurateurs a été organisée pour débattre des problèmes propres aux noirs et blancs des années 50.*

Des restaurateurs du CCQ sont aussi venus nous prêter main-forte à Montréal, en 1994 par exemple, lors de la préparation de la rétrospective Guido Molinari. Marcelle Ferron est une autre artiste pour laquelle la contribution du CCQ a été significative au regard du nombre de peintures traitées.

Les œuvres confiées aux restaurateurs en sculptures polychromes et art contemporain sont elles de nature très diverse. Mentionnons des aquarelles sur bois de Sylvie Bouchard qui sont des œuvres fragiles et de très grande dimension. Pour quelques sculptures, des traitements inédits ont été effectués impliquant la fabrication d'éléments disparus : en plexiglas coloré pour une œuvre de 1967 de Jean Noël ou encore en béton pour une installation de 1978 de Jean-Serge Champagne. D'autres traitements sont de longue haleine, mais combien essentiels, comme la consolidation des soixante-neuf planches du château d'eau d'Irene F. Whittome ! Une attention particulière a souvent été portée aussi à l'entreposage de nos sculptures par la confection de supports appropriés.

La qualité de nos discussions au sujet des techniques utilisées par les artistes et des traitements proposés est un autre point important à souligner, ces échanges étant une véritable source d'enrichissement. Enfin, tout simplement sur le plan humain, cette collaboration entre nos deux institutions est remarquable.»

Paulette Gagnon, directrice générale
Musée d'art contemporain de Montréal



Vitrail restauré et réintégré dans la verrière *L'histoire de la musique à Montréal*, Frédéric Back 1967, station de métro Place-des-Arts à Montréal.
Photo : Idra Labrie, CCQ

ANNEXE

PUBLICATIONS

Les restaurateurs, dans le cadre de leur travail, peuvent mener des projets de recherche et publier les résultats sur différents supports écrits, électroniques ou audiovisuels. Certains sont accessibles par Internet ou en vente au Centre de conservation du Québec.

Guide sur l'art public : conservation
Coordonné par Michèle Lepage
Site Web du CCQ
2009

Guide pour préserver son cimetière
France Rémillard
2009, 12 pages

Identification des plastiques et des élastomères : 7 tests miniaturisés
France Rémillard
2007, 27 pages

La restauration des céramiques archéologiques : quelques exemples du cheminement d'une pratique
André Bergeron et al
2007, 160 pages

De l'indigo à la mauvéine
Louise Lalonger
2002, 146 pages

Les biens d'église - Conservation et entretien du patrimoine mobilier
Centre de conservation du Québec et Fondation du Patrimoine religieux du Québec
2001, 112 pages

L'archéologue et la conservation - Vade-mecum québécois
André Bergeron et France Rémillard, 2e édition revue et augmentée
2000, 229 pages

Plan d'action en cas de sinistre
Traduction et adaptation française d'Emergency Response and Salvage Wheel
1999

Plan de prévention et d'intervention en cas de sinistre
Adaptation de Disaster Preparedness
Plan de Rachel P. Maines and Associates 1993
Document sur disque (format Word)
1999

Le montage et l'encadrement des œuvres sur papier
Susanne-Marie Holm
1997, 27 pages

Sauvegarde des monuments de bronze
Jérôme-René Morissette
1997, 36 pages

INFORMATION ET SENSIBILISATION

Le site Web du CCQ fournit de nombreux conseils sur la conservation des objets et des œuvres d'art :

Note sur les flèches lumineuses au laser en milieu muséal
Le contrôle des insectes
Des capsules archivistiques
Des articles publiés dans la revue « Continuité »
Lexique

http://www.ccq.mcccf.gouv.qc.ca/publications/information.htm

PUBLICATIONS EN COLLABORATION

Supports pour objets de musée : de la conception à la fabrication
En collaboration avec l'ICC
2002, 76 pages

Soignez vos collections
Document audiovisuel en collaboration avec l'UQAM
2000

La conservation préventive dans les musées
Série de 19 documents audiovisuels et manuel d'accompagnement.
En collaboration avec l'ICC et l'UQAM
1995, 163 pages

Restauration en sculpture ancienne
Sous la direction de Mario Béland
Musée du Québec et CCQ
1994, 156 pages

L'éclairage dans les institutions muséales
Sous la direction d'André Bergeron
Musée de la civilisation et Société des musées québécois
1992, 176 pages



Cette publication se veut un témoignage d'une profession exceptionnelle, méconnue du grand public et fascinante : restaurateur d'objets ou d'œuvres d'art. Elle met également en valeur une expertise diversifiée qui se consacre à la sauvegarde et à la préservation du patrimoine québécois depuis trente ans.

Le Centre de conservation du Québec compte plus de 25 spécialistes de la restauration et de la conservation répartis dans sept ateliers : archéologie et ethnologie, métal et pierre, meuble, œuvre sur papier, peinture, sculpture et textile. Sa clientèle comprend les collections d'État, les musées, les communautés religieuses, les fabriques de paroisses, les municipalités, les archives, les entreprises et les particuliers.

